

00262



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS**

**IDEALIDAD Y REALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN
DEL CUERPO FEMENINO; ALGUNOS CASOS
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN ESCULTURA
P R E S E N T A :
MIKI **YOKOIGAWA**

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. FRANCISCO MOYAO



MÉXICO, D.F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

DEDICATORIA

Agradezco a todos mis profesores y maestros, la enorme transmisión de sus conocimientos y de sus atenciones y enseñanzas a la que fui merecedora para poder lograr el presente grado.

Al Maestro Francisco Moyao, por su sabia tutoría y guía para la consecución de esta tesis, que de manera personal realice en gran medida con fundamento en sus bien ilustrados comentarios y acertadas sugerencias artísticas.

A la Maestra Blanca Gutiérrez, no solo por su inconmensurable atención y comunicación hacia con mis inquietudes académicas, artísticas y personales, sino como eterna compañera y siempre amiga para obtener un respaldo en la vida y una respuesta amable y agradable para la solución de mis problemas.

Una amiga a la que no siempre se puede encontrar uno en la vida y en la que yo tuve la fortuna de hallarla y que al final de todo, continuara durante mi estadía y lejanía con este país.

A México, como país anfitrión de mis estudios, que me otorgo una nueva cultura y conocimientos invaluable para continuar con mi labor académica y artística de ahora y siempre.

A todos

Un enorme agradecimiento

Miki Yokoigawa

Academia de San Carlos, ENAP-UNAM, Ciudad de México.

Indice:

Introducción	p. 1
I. La representación del cuerpo femenino ideal	p. 3
1. El origen del cuerpo ideal en el arte occidental	p. 4
2. El cuerpo femenino. Dos tipos de Venus	p. 7
3. Venus Cristalina	p. 9
4. Venus Natural	p. 12
5. <i>Nude y naked</i> : La diferenciación de Kenneth Clark y la objeción de John Berger	p. 16
6. La demarcación de nuevos parámetros en Lynda Nead	p. 21
7. Cuerpo femenino ideal contemporáneo como representación	p. 25
II. La representación del cuerpo femenino como autorrepresentación	p. 28
1. La introducción de la realidad en la representación artística. El punto de vista del arte feminista	p. 30
2. De bruja a diosa. La representación del cuerpo femenino en Niki de Sint Phalle	p. 34
3. La representación del cuerpo femenino en Marisol. Distintos tipos del "yo"	p. 39

4. El dolor físico en la representación del cuerpo femenino.
El autorretrato en Frida Kahlo _____ p. 43
5. Yo es otro. La representación del cuerpo femenino
En la obra de Mónica Castillo _____ p. 48
6. Una copia del cuerpo femenino ideal.
La representación en la obra de Cindy Sherman _____ p. 51

III. La representación del cuerpo femenino en mis obras hechas en Japón y México _____ p. 57

1. Resumen de la historia del arte moderno y contemporáneo
de Japón _____ p. 59
2. La moda como armadura y el cuerpo ideal de la mujer
contemporánea. Sobre la obra *Onnanoko no huku*
(“*Vestido de muchacha*”, 1994) _____ p. 61
3. En cuerpo femenino ausente. Sobre la obra *Hito*
(“*ser humano/hombre*”) y *Onnanoko no heya*
(“*Cuarto de muchacha*”) en 1994 _____ p. 63
4. La representación del cuerpo femenino vacío.
En trono a *Hitobito (Gente)*, 1994 _____ p. 67
5. El concepto oriental del silencio y el vacío. Su importancia en
la representación artística tradicional japonesa _____ p. 70

6. "Mi cuerpo vacío" La representación del cuerpo vacío a manera de autorretrato. Sobre la obra *Watasitachi karanano* (*Nosotras estamos vacías, Nosotras somos cáscaras, Desde nosotras...*) de 1995- 1996 _____ p. 72

7. La influencia cultural mexicana en mi obra _____ p. 77

8. *Eros y Tanatos* (2000): El cuerpo femenino como un objeto sexual _____ p. 80

Conclusión _____ p. 84

Fuente de consulta- (Bibliografía) _____ p. 89

Documentos visuales _____ p. 91

Introducción

La presente tesis intenta desarrollar algunas consideraciones relacionadas con el problema de la idealidad y la realidad en la representación del cuerpo femenino a partir de un repaso a ciertos aspectos de la historia del arte occidental, desde la época griega antigua hasta hoy en día, y en especial aquellos tocantes a la autorrepresentación en la obra de algunas artistas contemporáneas.

En la historia del arte occidental se encuentra una gran cantidad de representaciones del cuerpo femenino. Es un tema extremo y su historia es amplia y diversa. Un tratamiento a profundidad del universo de la representación del cuerpo femenino podría llevarnos a revisar toda la historia del arte y los valores estéticos occidentales.

A partir de los años setenta se inicia un intenso movimiento feminista en las artes, principalmente en los Estados Unidos, el cual influyó de manera decisiva en el arte contemporáneo. Dicho movimiento abordó de manera directa el problema del género en la representación y enfrentó críticamente los lineamientos estéticos tradicionales, que limitaban la representación. En su seno se generaron un sinnúmero de discusiones y planteamientos nuevos en torno a la representación del cuerpo femenino, los cuales a la fecha han echado raíz en la historia del arte occidental. Con todo, a principios de los años noventa la polémica había aparentemente cedido y dado lugar al concepto de "postgénero". A excepción de algunas investigaciones sobre el arte feminista, el problema de la explicación de la representación desde la perspectiva del género siguió sin abordarse seriamente. Y este problema no sólo fue de las feministas, sino también de nuestras mujeres artistas y del arte en general.

En el primer capítulo aclaramos de qué manera se fue formulando la idea del desnudo ideal a lo largo de la historia del arte occidental. Para ello hemos partido de las concepciones del historiador del arte Kenneth Clark, para luego pasar a las críticas que en torno a ellas elaboraron John Berger y Lynda Nead. Kenneth Clark, fue director de la National Gallery de Londres, supervisor de la Royal Collection, presidente del Arts Council y presidente de la Independent Television Authority, en Inglaterra. En su libro *El desnudo. El estudio de la forma ideal* (1956), una historia de la representación del

desnudo desde la época antigua griega hasta la moderna, se encuentra la explicación del origen del cuerpo ideal y la manera de distinguir lo ideal de lo real.

John Berger, agudo crítico de arte británico, opone sus puntos de vista a las formulaciones de Clark en su libro *Modos de ver* (1974). Lynda Nead, profesora de historia del arte de la Universidad de Londres, presenta, por su parte, una nueva crítica tanto a Clark como a Berger desde una visión feminista en su libro *Desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1992).

En el segundo capítulo se analizan e interpretan, con base en las consideraciones del primero capítulo, las obras con representación del cuerpo femenino de un grupo de artistas contemporáneas: Judy Chicago, Niki de Saint Phalle, Marisol, Frida Kahlo, Mónica Castillo y Cindy Sherman. En este capítulo podremos apreciar diversas formas de representar el cuerpo femenino y consideraremos el problema de la autorrepresentación en las mujeres artistas, sus técnicas, sus conceptos e identidad.

En el capítulo tercero se analizan e interpretan mis obras relacionadas con la representación del cuerpo femenino, y se ofrece una visión más amplia sobre el material, el concepto y la forma de la representación, en ellas contenida.

En términos generales, el presente trabajo intenta arrojar un poco de luz sobre el tema de la idealidad y la realidad en la representación del cuerpo femenino, y para ello he centrado mi atención en las causas de sus limitaciones y en la manera en que los lineamientos artísticos tradicionales han influido en la visión de la mujer en el arte, y la manera en que la mujer artista, agudamente consciente de su condición femenina, ha reaccionado ante esto con su obra.

I. La representación del cuerpo femenino ideal

En su *Investigación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Edmund Burke explica la belleza femenina en los siguientes términos:

La belleza de las mujeres se debe considerablemente a su debilidad, o delicadeza, e incluso es acrecentada por su timidez, una cualidad de la mente análoga a las otras.
(Nead, p. 53)

La explicación proviene de la diferenciación entre lo sublime y lo bello establecida por Emmanuel Kant, quien afirma:

Los méritos de una mujer deben unirse solamente para aumentar el carácter de lo bello que es el punto de referencia propio. (Nead, p. 53)

El pensamiento de Kant ejerció una notable influencia en todo occidente, y fue aprovechado como apoyo teórico para construir a partir del siglo XVIII un nuevo método, una nueva técnica, reflejo del cambio de valores del medievo a la Ilustración y preludio de la sociedad moderna.

La decisión de cambiar los valores artísticos también guarda estrecha relación con el pensamiento de Kant, particularmente el estético contenido en su *Critica del juicio*. Por ejemplo, en el libro *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Kenneth Clark muestra una aplicación de la teoría del arte occidental. Ahí sus comentarios sobre el desnudo le sirven para fundamentar la representación del cuerpo femenino, un tema recurrente en la historia del arte y su función.

El libro de Clark, publicado en 1956 en Londres, es una interpretación de las representaciones del desnudo en el mundo occidental, desde la antigua Grecia hasta la época moderna, a través de un análisis basado en el método y las teorías de Kant, y constituye una exploración exhaustiva de la representación del cuerpo humano ideal y la belleza universal en el arte occidental.

Como lo indica el subtítulo, *Un estudio de la forma ideal*, el libro aborda el problema de la forma ideal y también la búsqueda de un arte ideal. Así, se establece, mediante ejemplos concretos, la diferencia entre lo ideal y lo real, lo artístico y lo obsceno, en la representación del cuerpo humano. En esta clasificación se advierte también la influencia de la separación entre lo bello y lo sublime hecha por Kant.

Clark lleva a cabo su análisis de las representaciones del cuerpo femenino y masculino en capítulos aparte. Éstos describen lo que separa al hombre de la mujer para así valorarlos artísticamente a partir de su representación. Es decir, existen para cada cual diferentes medidas: los parámetros empleados para valorar la belleza de la mujer difieren de los que se emplean para describir la belleza masculina. Más adelante en el presente capítulo iré aclarando estos puntos.

Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones necesarias para la representación del cuerpo femenino ideal? Comparándolo con el concepto de representación del cuerpo masculino ideal basado en la teoría de Clark, y a través de las críticas a ésta realizadas durante los años setenta y noventa por John Berger y Lynda Nead, recordaremos el problema de la representación del cuerpo femenino en la historia del arte occidental. Y también a partir de esto abordaré la situación de la representación del cuerpo femenino ideal en la actualidad.

I.1. El origen del cuerpo ideal en el arte occidental

Según Kenneth Clark el desnudo es:

...una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V. (Clark, p. 18)

y a continuación establece que el desnudo no es un tema del arte, sino es una *forma* del arte.

Cuando se compara con la representación de la naturaleza, la representación del cuerpo humano en su realidad no sería aún una representación artística.

Frecuentemente, al mirar el mundo natural y animal, nos identificamos alegremente con lo que vemos, y mediante esta feliz unión creamos una obra de arte. Este es el feliz proceso que los estudiantes de estética denominan empatía, el cual se encuentra en el polo opuesto de la actividad creadora al estado de la mente que ha producido el desnudo. Un montón de figuras desnudas no conmueven nuestra empatía, sino que nos producen desilusión y desaliento. No deseamos imitar; deseamos perfeccionar. (Clark, p. 18)

Por tal razón, al representar el cuerpo humano el artista lo perfecciona corrigiendo las partes imperfectas para que el resultado sea una obra de arte.

Basándose en la idea de que en la representación del cuerpo humano hay una voluntad de perfeccionamiento del mismo, Clark ubica el origen de la representación artística del cuerpo ideal en la escultura griega de la antigüedad clásica. En el segundo capítulo del libro estudia la representación de Apolo como símbolo de belleza para los griegos. Para esta cultura, Apolo era un hombre perfectamente bello porque su cuerpo se ajustaba a determinadas leyes de la proporción, por lo que participaba de la divina belleza de las matemáticas. En sus diversas representaciones se desarrolla el concepto de belleza ideal propio de occidente; desde entonces, la belleza como armonía y proporción se concreta como el ideal estético de la cultura occidental. Este es un ejemplo de valoración estética mediante los parámetros de la verdad matemática. Como conclusión a ese capítulo, Clark afirma:

La unión del arte y la razón... es al fin y al cabo un objetivo elevado y necesario; ... exige una creencia al menos tan violenta como los impulsos que controla. (Clark, p. 76)

Es decir, para cumplir el objetivo humano, la representación del cuerpo en el arte debe estar unida a la razón. Para realizar esto, es necesario poseer la energía espiritual suficiente para aceptar el cuerpo y también gobernarlo.

Dicho concepto aparece ya en Aristóteles:

El arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza. (Clark, p. 25)

Clark interpreta esta idea y señala que lo más importante:

...es que todo posee una forma ideal, de la que los fenómenos de la experiencia son réplicas más o menos corrompidas. (Clark, p. 25)

Según él, no es necesario tener la forma ideal como el motivo central, como tampoco es posible considerar el desnudo sin tener en cuenta su referente concreto. Porque cada vez que se critica una figura diciendo que tiene el cuello demasiado largo, la cadera demasiado ancha o los pechos demasiado pequeños, se está admitiendo, en términos muy concretos, la existencia de una belleza ideal.

Entonces ¿en qué consiste la belleza ideal en la representación del cuerpo humano? En el caso del desnudo, Clark cita —sin compartirlas— dos opiniones que han presentado diferentes críticos. La primera es la de Durero: aunque en la realidad no se pueda encontrar el cuerpo perfecto entre la gente común como modelo de la representación del desnudo, sí se encuentran partes bonitas del cuerpo en personas diferentes. Lo que Durero hacía era reunir las partes bellas del cuerpo de miles de personas distintas, y las unía en una sola representación de un desnudo ideal.

Sin embargo, dicho procedimiento no resuelve el problema, porque la representación del cuerpo ideal no se limita a sus partes sino a la totalidad, y lo único que hizo Durero fue simplemente trasladar el tema desde las partes a la totalidad. Y queda, además, una duda: ¿cuál medida se puede escoger de las partes del cuerpo real para la representación del cuerpo ideal? Si se pudieran recolectar partes perfectas para llegar al cuerpo ideal, la totalidad no equivaldría por sí sola a la forma ideal; cada parte obtiene su belleza a fuerza de experiencia, y en un contexto específico. Si se le roba de su contexto, la belleza se pierde también.

Para resolver ese problema, los clasicistas han inventado la *forma media*, que constituye la segunda opinión:

Sencillamente, que el ideal se compone de lo mediano y habitual. (Clark, p. 26)

Noción poco inspiradora, que Clark critica citando a Blake:

Todas las formas son perfectas en la mente del poeta, pero éstas no se abstraen ni se componen de la naturaleza, sino que pertenecen a la imaginación. (Clark, p. 26)

Aquí Clark insiste en que la perfección de la forma existe independientemente de la naturaleza, y que atañe a la imaginación, que es un talento del ser humano.

Con lo anterior nos damos cuenta de que la belleza ideal es, para Clark, la perfección de la forma, a la cual relaciona fundamentalmente con la razón. Un ejemplo concreto que nos sirve para demostrar su pensamiento aparece citado por él mismo en su libro; se trata del *Hymne in Honour of Beautie* de Spenser:

“Pues, el alma es forma, y hace al cuerpo” ...es perfectamente aplicable en arte. El desnudo sigue siendo el ejemplo más completo de la transformación de la materia a la forma. (Clark p. 39)

Con esta afirmación, Kenneth Clark explica al desnudo como ejemplo del dominio de la forma sobre la materia y como tema central del arte, que encuentra su concreción en la representación del cuerpo ideal.

I.2. El cuerpo ideal femenino. Dos tipos de Venus

Kenneth Clark buscó el origen de la representación del cuerpo ideal occidental en la antigua Grecia. El símbolo del cuerpo ideal masculino es Apolo, el del femenino Venus.

Apolo es una imagen total, Venus está separada en dos imágenes diferentes. En el *Banquete*, Platón habla de dos Afroditas (Venus para los romanos), a las que denomina Celestial y Vulgar. Posteriormente, en lengua latina, pasarían a ser la Venus *Coelestis* y la Venus *Naturalis* (nótese la transformación de “vulgar” a “natural”).

Por esta razón, Clark alude a uno de los objetivos periódicos del arte europeo, a saber, que Venus pueda dejar de ser Vulgar y convertirse en Celestial mediante una mutación de la imagen de un cuerpo de naturaleza obscena, símbolo de un deseo físico irracional.

Según esta definición también se insiste en la necesidad de transformar la imagen de la mujer de natural a celestial, es decir, de real a ideal. Y ése el objetivo más importante de la representación en occidente.

Para ello, los medios empleados han sido la proporción, la medida y el principio de subordinación. Aunque los artistas hayan dado con sus medios matices personales a su obra, Clark imagina la existencia de cierta noción abstracta del cuerpo femenino ideal. En el proceso de la purificación de Venus se advierten dos conceptos básicos que jamás desaparecen del todo, y que, para continuar con Platón, reciben los nombres de "Afrodita Vegetal" y "Afrodita Cristalina".

Ejemplo de una Venus Vegetal sería la figura prehistórica femenina conocida como *Venus de Willendorf* [figura 1, p. 91]. La exagerada redondez del seno, el vientre abombado y los glúteos salientes, partes que acentúan la redondez del cuerpo, sugieren la forma de una mujer embarazada:

...subrayan los atributos femeninos hasta el extremo de ser poco más que símbolos de la fertilidad. (Clark, p. 77)

Por otra parte, la Venus Cristalina estaría representada por las figuras de mármol de las Cícladas [figura 2, p. 92] en las que el indomable cuerpo humano se ha sometido ya a una disciplina geométrica.

Las características de la estética fundada en Apolo, como símbolo original del cuerpo ideal masculino, están claramente basadas en las leyes matemáticas o la geometría, no así en el caso de Venus.

Una razón de esto la hallamos en las figuras femeninas griegas en las que no hay voluntad de representación perfecta. Dice Clark:

La belleza ideal nace del examen entusiasta de la pasión; y no hay un equivalente femenino del joven de Critios [figura 3, p. 93]. (Clark, p. 80)

Para explicar esto el autor hace referencia al prejuicio que impide al artista griego expresar el desnudo femenino con la misma veneración, adoración y atención al detalle que muestra por el desnudo masculino. Aunque existe la figura del cuerpo femenino real, no hay muestras de que los artistas hubieran llevado a cabo una investigación especialmente minuciosa de la anatomía femenina al desnudo. Clark también menciona una muñeca de terracota (pre-afrodítica), actualmente en el museo Louvre [figura 4, p 94]:

...de la que, por estar pensada para llevar ropa, el escultor no eliminó ninguna de las imperfecciones o irregularidades de la naturaleza. Esto nos revela el grado de observación, el sentido de la realidad y de lo esencial que era capaz de alcanzar incluso un humilde artesano en la Grecia del siglo V. (Clark, p. 81)

Aquí señala Clark a qué nivel llegaron los artesanos de la antigua Grecia en la representación del cuerpo real y subraya que ésta no alcanza lo propiamente artístico. Al mismo tiempo, indica la diferencia ideal/real, arte/artesanía, artista/ artesano.

En las secciones que siguen estudiaremos de forma más concreta algunos ejemplos de Kenneth Clark con el fin de aclarar qué sería la forma ideal de la representación del cuerpo femenino.

I.3. Venus Cristalina

No existe un solo plano ni contorno en donde la mirada vague sin dirección. Los brazos rodean el cuerpo como una funda, y mediante su movimiento contribuyen a realzar su ritmo básico. La cabeza, el brazo izquierdo y la pierna que soporta el paso forman una línea firme como la columna de un templo. (Clark, p. 91)

Este párrafo forma parte de una descripción de la acertada representación estética de la Venus Capitolina (*Aflodite del Capitolio*) [figura 5, p. 95], y se detiene luego en la reciprocidad entre desnudo y arquitectura:

Al igual que un edificio, el desnudo representa el equilibrio entre un esquema ideal y las necesidades funcionales. (Clark, p. 31)

Cuando Clark presenta la forma del desnudo y su belleza aplica el concepto de arquitectura, la cual es constructiva y acusa elementos racionales, por ejemplo, la sujeción a cánones de proporción de la representación de los antiguos griegos.

Por lo cual el desnudo, para alcanzar la representación del cuerpo ideal en la obra del arte, debe supeditarse a una construcción racional y dar así forma nueva al cuerpo real. Tal concepto se vincula con el de la Venus Cristalina en su distanciamiento de la *otra* Venus.

Clark describe la genealogía de la Venus Cristalina de la siguiente manera: la representación del cuerpo femenino fue traída de allende el mundo occidental, y fue transformándose bajo la estética griega del cuerpo ideal, para luego aplicar la proporción matemática y llegar finalmente al desnudo. De esa manera se desarrolla su representación y:

Los pechos se harán más llenos, las cinturas más estrechas y las caderas describirán un arco más generoso. (Clark, p. 81)

Estas características son resultado del desarrollo del desnudo femenino en el arte. Es decir, la representación del cuerpo femenino ideal es fiel a estas características, según la interpretación de Clark. Para completar la representación de Venus, es decir, del cuerpo femenino, un escultor griego creó un estilo ideal:

Policleto ha perfeccionado su ideal de equilibrio, descansando el peso sobre la pierna derecha, y la izquierda doblada como para iniciar el movimiento. (Clark, p. 85)

El tino que tuvieron para dar con el equilibrio ideal, muestra la inteligencia plástica de los griegos, y eso nunca se encontró en Egipto ni en Mesopotamia, que habían estado trabajando sobre la figura humana durante miles de años. Por ello Clark explica que es en Grecia donde ha de buscarse el origen del desnudo artístico, insistiendo en que es esta cultura la que sobresale en este aspecto de entre las otras culturas occidentales, y agrega:

La figura femenina sacó de ella un provecho más duradero; pues esta disposición de equilibrio crea automáticamente un contraste entre el arco de una cadera, que se eleva hasta rozar la esfera del pecho y la larga, suave ondulación del lado que permanece relajado; y es a este hermoso equilibrio de forma al que el desnudo femenino debe la autoridad plástica de que ha gozado hasta nuestros días. El arco de la cadera, que los franceses llaman déhanchement, es un motivo de particular importancia para la mente humana, pues merced a una simple línea une y revela en un instante de percepción las dos fuentes de nuestro entendimiento. Es casi una curva geométrica; y sin embargo, como muestra la historia posterior, es un vívido símbolo del deseo. (Clark, p. 85-86)

Aquí se encuentran las características de la representación del cuerpo femenino ideal; son así mismo de fundamental importancia los elementos racionales, como la línea geométrica, en el caso de Apolo, sin embargo, y paralelamente, la representación estética de la figura de la mujer goza de un elemento adicional que convierte a ésta en objeto de deseo.

A continuación Clark presenta la *Afrodita de Milo* [figura 6, p. 96] como un modelo perfecto de la representación del cuerpo femenino ideal, el cual sigue siendo hasta nuestros días el símbolo perfecto de la belleza femenina. A esta Venus Clark la describe como fértil y robusta a comparación de las demás Venus de la antigüedad. Sin embargo, afirma que la *Venus de Milo* no muestra elementos de la Venus Vegetal, sino que es ejemplo del cambio en el uso de las proporciones, que explica así:

La Afrodita de Milo restablece la vieja equivalencia. Los planos de su cuerpo son tan amplios y serenos que al principio no nos damos cuenta del número de ángulos por los

que pasan. En términos arquitectónicos, es una composición barroca de efecto clásico (Clark, p. 94).

En la representación de esta Afrodita queda una vez más confirmada la aplicación de proporción matemáticas, aunque dé una impresión carnosa a primera vista. La representación ideal siempre se sujeta a los dictados de la razón y es explicable mediante conceptos arquitectónicos.

El análisis prosigue, esta vez en torno a los desnudos de Venus de la Edad Media y el Renacimiento, desde Botticelli [figura 7, 8, p. 97, 98] Rafael [figura 9, p. 99] y Giorgione [figura 10, p. 100] hasta Tiziano [figura 11, p. 101]. A lo largo de estos análisis vuelve sobre la manera de interpretar las obras mediante conceptos de la arquitectura, a la cual define un gran estilo racional y duradero. Explica cómo los artistas le daban forma o figura y color a los deseos que habían flotado a medio formar en la mente de los hombres. Estos ejemplos nos permiten ver cómo la representación del cuerpo femenino ideal se ha desarrollado en la historia del arte occidental bajo la imagen de la Venus Celestial, y cómo se ha valorado por estar fundamentada en los parámetros racionales establecidos por los griegos. Además, enfatiza las características femeninas, que deben ser objeto de deseo.

I.4. Venus Natural

El objetivo más importante en la representación del cuerpo femenino del arte occidental es transformar la Venus Natural en Celestial, insiste Clark. Sin embargo, también toma en cuenta la belleza artística de obras que se han creado a partir de la Venus Natural, desde la época griega hasta nuestros días. Porque, por ejemplo, Rubens, Ingres, Courbet y Renoir, importantes representantes del desnudo artístico en occidente, representaron en sus imágenes a una Venus más cercana a la Vegetal que a la de Cristalina.

Según Clark la representación del cuerpo femenino, ya sea la imagen de la Venus Vegetal o la Cristalina, es la de un género, la mujer, por lo cual no es posible separarlas completamente:

La distinción de las dos Afroditas se hace muy leve; e incluso cuando son muy distintas entre sí, cada una participa de los caracteres de la otra. La Venus de Botticelli (nacida del mar cristalino del pensamiento y su eternidad) [figura 7, 8] tiene un fuerte matiz de sensualidad; la Venus de Rubens [figura 12, 13, 14, p. 102, 103, 104], cuerno de la abundancia vegetal, todavía aspira a la ideal. (Clark, p. 78)

El gran artista representante de la Venus Natural sería Rubens, quien según Clark confirma el ideal griego de belleza en la representación del desnudo, e insiste, siguiendo a Platón, en la superioridad de la forma sobre la materia: ¿cómo podemos hablar de representación ideal del cuerpo femenino basándonos en las de Rubens, que dan a primera vista una impresión de falta de organización de la carne sobre el cuerpo, de exagerada redondez, si nos volvemos a la genealogía del desnudo que exige una estructura racional? Este problema lo explica Clark en términos sencillos:

Los desnudos de Rubens parecen a primera vista haber caído del cuerno de la abundancia; cuanto más los estudiamos, más descubrimos que eran sometidos a una disciplina. (Clark, p.141)

Y agrega:

Lo importante es la evidencia de una disciplina formal. (Clark, p.142)

Además, las representaciones de desnudos de Rubens tienen la construcción fundamental para representar el cuerpo femenino ideal, especialmente en lo que toca a peso corporal:

Rubens deseaba que sus figuras tuviesen peso. Igual que los hombres del Renacimiento trataron de conseguirlo mediante formas cerradas que tuviesen la solidez ideal de la esfera o del cilindro, Rubens lo intentó valiéndose de contornos superpuestos y ricos modelados interiores. (Clark, p. 143)

Como se ve, aunque Rubens produce una representación del cuerpo femenino que no está sujeta a los parámetros del arte clásico sino a su propio estilo, de todas formas Clark concluye que en Rubens también es notable la supremacía de la forma sobre la materia.

Después de demostrar que la representación del cuerpo femenino en Rubens somete la materia a la forma, Clark explica los rasgos característicos de los rostros que aparecen en sus cuadros:

Son sensibles y despreocupadas. El verse tan favorecidas las hace felices, pero no están en absoluto conscientes de sí mismas. (Clark, p.145)

Aquí se trata de una raza completamente nueva de mujeres creada por Rubens.

Clark luego dice, sobre las representaciones de Courbet —conocido como artista del realismo—, que:

...en la medida en que la demostración popular de lo real es la de lo tangible, Courbet es el archirrealista. (Clark, p.159)

Así, podemos incluir sus desnudos dentro de la genealogía de la representación del cuerpo femenino ideal, especialmente por el tratamiento del rostro:

Es sobre todo en sus rostros en donde nos damos cuenta de lo atrás que queda Etty respecto de Courbet, pues sobre unos cuerpos de salud intemporal coloca cabezas de elegante afectación; mientras que la bovina falta de conciencia de sí de las mujeres de Courbet [figura 15, p. 105] les confiere una especie de nobleza antigua. (Clark, p.160)

En pocas palabras, las mujeres representativas de una belleza ideal no poseen un carácter personal, ni voluntad propia. Una excepción sería la *Olympia* de Manet [figura 56, p. 141], en la que aparece una mujer desnuda de fuerte carácter:

Colocar sobre un cuerpo desnudo una cabeza de carácter tan individualista es comprometer las propias premisas del desnudo; y Manet triunfa sólo debido a su tacto perfecto y a su habilidad como pintor. (Clark, p. 161)

En este caso, Clark subraya lo que considera algo excepcional, y agrega que Manet comprendió bien que no podía repetirse tan delicada proeza de equilibrio, pues nunca volvió a escoger el desnudo femenino como tema de sus principales obras. Lo cual quiere decir que se trató de una representación irrepetible en la historia del desnudo.

Clark dedicó gran parte de su obra a los desnudos de Ingres; no obstante, en esta ocasión la interpretación de Clark sobre un malogrado desnudo de este pintor, arroja luz sobre la diferencia en la representación del cuerpo femenino ideal y la otra.

Ingers creó numerosos desnudos del tipo de la Venus Natural, y logró representar el cuerpo femenino ideal en *La baigneuse de Valpinçon* [figura 16, p. 106], la *Venus Anadiomene* [figura 17, p. 107] y *La Grande Odalisque* [figura 18, p. 108]. Sin embargo, su obra *L'Age d'or* [figura 19, p. 109] a la cual se refirió como "un tas de beaux paresseux" quedó inacabada, y resultó, en definitiva, un fracaso. Porque este tipo de obras:

Son el resultado de experiencias, pero no son ideas. (Clark, p.156)

Clark afirma que la razón de que no se logre una representación feliz del desnudo es que no se ha alcanzado la figura ideal. Por más cuidadosa que sea la observación del artista de la figura desnuda, si éste no encuentra lo ideal, no logrará una representación realmente artística.

Por último, Clark aborda la obra de los pintores que representaron a la Venus Natural, incluyendo a Renoir [figura 20, 21, p. 110, 111], y concluye:

El cuerpo femenino era el símbolo de un orden armonioso y natural. (Los artistas miraban a la Venus Naturalis con tanta ansiedad porque habían captado un reflejo de su inaccesible hermana gemela. (Clark, p. 167)

De este modo afirma Clark que la gemela —la *Venus Coelestis*— será siempre el objeto de la búsqueda del artista cuando intenta llevar a cabo la representación del cuerpo femenino ideal, aunque de hecho retrate a una Venus Natural.

I.5. *Nude y naked*: La definición de Kenneth Clark y la objeción de John Berger

La lengua inglesa, con amplia generosidad, distingue entre el desnudo corporal (the naked) y el desnudo artístico (the nude). La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra nude, el desnudo, no compara, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado. (Clark, p. 17)

Con esta definición, Clark considera los desnudos como representación artística del cuerpo humano a lo largo de la historia del arte desde la época griega antigua hasta la época moderna.

Actualmente existen opiniones críticas divergentes de los juicios de este autor sobre el desnudo artístico; no obstante, sus ideas siguen constituyendo un parámetro estético fundamental para la apreciación del desnudo femenino en el campo de artes visuales.

Ahora nos ocuparemos de las críticas hechas por John Berger y Lynda Nead, en los años setenta y noventa, a las ideas de Clark, y reconsideraremos la situación actual del cuerpo ideal en la representación de lo femenino.

El crítico de arte, novelista, ensayista y guionista británico John Berger publicó en 1972, junto con otros cuatro autores, *Modos de ver*, que aborda las distintas formas de apreciación de la pintura desde una postura crítica del sistema de poder ligado a la producción de imágenes a través de los nuevos medios, y toma una actitud crítica a las categorías formuladas por Clark. Más tarde, en 1992, la también inglesa Lynda Nead,

desde un punto de vista feminista, retoma el problema del desnudo en su libro *El desnudo femenino*.

En las tres obras —de Clark, Berger y Nead— las palabras *nude* y *naked* conservan la significación arriba señalada, sin variación o transformación alguna.

Sin embargo, en la traducción al español, se aprecia una ligera diferencia. La razón es la diferencia de interpretaciones de cada traductor de los vocablos *nude* y *naked*.

Nude aparece traducido como “desnudo” o “desnudo artístico” en los tres libros. En el caso de *naked* las traducciones difieren: en *El desnudo* se traduce como “desnudo corporal”; en *Modos de ver*, como “desnudez” o “estar desnudo”, y en *El desnudo femenino*, como “cuerpo despojado de ropa”. El problema de la transformación del sentido o la función de una palabra en la traducción puede causar confusión. De cualquier forma, en este caso los conceptos de *nude* y *naked* se basan en las ideas de Clark.

Así pues, *nude*, desnudo, constituye un concepto artístico, es decir, alude al cuerpo real pero *re-formado* mediante elementos racionales y convertido en símbolo de arte ideal, en que la forma establece su dominio sobre la materia y es capaz de revelar la belleza universal.

Naked, por el contrario, alude a un cuerpo humano real no organizado racionalmente, ni formalmente y que puede acusar desproporción y desequilibrio. Para decirlo llanamente, y siguiendo los conceptos de Clark, el cuerpo ideal desnudo es hermoso, mientras que el cuerpo real es feo:

En general hay más mujeres cuyo cuerpo se parece al de una patata que al de la Afrodita de Cnido [figura 22, p. 112]. (Clark, p. 98)

Nuevamente insiste en que la representación del cuerpo real no sería arte. Para él la representación artística del cuerpo humano debe ser la del ideal, en tanto que el cuerpo real es imperfecto y es por tanto susceptible de alcanzar el nivel de la perfección que exige el ideal. Así, Clark da por sentada la supremacía de *nude* sobre *naked*, como también de lo ideal sobre lo real, la forma sobre la materia, la razón sobre la naturaleza.

Lo anterior nos indica claramente la influencia de la estética griega clásica y la de Kant, específicamente la contenida en la *Critica del juicio*, sobre el pensamiento de Clark.

Por su parte, John Berger hizo frente a la actitud de las artes visuales, específicamente la pintura, e incluso al discurso de Clark. Según Berger, el arte ha servido, a lo largo de su historia, a los sistemas de poder imperantes. El desnudo como representación del cuerpo humano ideal, también funcionaba como meta de la Ilustración y constituía un medio para introducir dicho ideal en lo íntimo de la persona, en el cuerpo de cada quién. Desde el punto de vista de Berger, el desnudo es un símbolo institucional, que administra la forma del cuerpo visualmente desde la razón misma que ha conformado el poder. En su estudio, Berger considera la representación del cuerpo femenino en la historia del desnudo a partir de las figuras de la pornografía, ya que:

Desde el siglo XVII, hemos llegado a considerar el desnudo femenino un tema más normal y atractivo que masculino. (Clark, p. 78)

Es decir, considerar el problema del desnudo después del siglo XVII equivale a considerar el desnudo femenino. Así, podemos imaginar lo que intenta aclarar Berger: el problema de la representación del desnudo, que es la meta de las mujeres a través de la representación del cuerpo femenino ideal. Y este objetivo ¿qué influencia tenía sobre las mujeres? ¿Cómo se introducía esa imagen en ellas mismas? Además, dicha función es un ejemplo que se puede visualizar sencillamente en la relación entre arte y poder en la representación del desnudo femenino, así como en la representación del arte y la sociedad.

En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. (Berger, p. 73)

Berger señala la relación hombre-mujer en la pintura europea del desnudo, y concluye que, en el contexto social, la mujer representa un objeto para el hombre.

Desde este punto de vista, y con los elementos que anteriormente señalamos en lo referente a la representación del cuerpo femenino según la imagen ideal de Venus, vemos cómo esta representación, además de estar basada en proporciones matemáticas, debe tener la capacidad de ser objeto del deseo, del deseo específicamente masculino. Con estos elementos sobre la representación del cuerpo femenino ideal en el desnudo, llegamos a la conclusión de que el objetivo de la mujer sería un cuerpo presentado por el hombre para el hombre.

La representación del cuerpo femenino ideal tradicional servía de importante apoyo a dicho sistema. Berger aclara mediante un ejemplo concreto: la *alegoría del tiempo y amor (Venus, Cupido, tiempo y amor)* de Bronzino [figura 23, p. 113], dice:

Su cuerpo está colocado de tal modo que se exhibe lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro. El cuadro está pensado para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella. (Berger, p. 63)

Se trata de una representación que reproduce un contexto social real en que:

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. (Berger, p.55)

Cuando se generaliza esa imagen en la sociedad, la mujer empieza a identificarse a sí misma en la imagen mirada por el hombre para el hombre. Berger describe este fenómeno así:

Una mujer debe contemplarse continuamente, ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma... Y así llega a considerar que la examinante y la examinada que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer... Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro. (Berger, p.54)

Basándose en el supuesto de que el sistema de la representación del cuerpo femenino ideal como el desnudo domina y maneja la actitud (e incluso la identidad) de la mujer, Berger critica la supuesta supremacía de *nude* sobre *naked* establecida por Clark —supremacía que sirve de fundamento del sistema de dominación sobre la mujer— y replantea la precedencia de *naked* sobre *nude*. Según Berger, *naked*, estar desnudo, es ser uno mismo, sin disfraz. Porque *nude*, el desnudo, es como un objeto en la mirada del otro para no ser reconocido por uno mismo. Y *naked*, que es estar desnudo, vale por ser uno mismo, mientras que *nude* que es el desnudo que se exhibe. Y sigue diciendo Berger:

Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido. (Berger, p. 62)

En todo lo de anterior, Berger recalca que el desnudo como representación del cuerpo femenino ideal es un producto del hombre y de su gusto ideal y sexual, al cual transforma en objeto y forma obligada para la mujer. Mientras que estar *naked* es una manera en que la mujer logra recuperar su cuerpo verdadero.

De tal manera, cuando presenta la supremacía de *naked* sobre *nude*, Berger confirma la preeminencia de lo real, que es la verdad, sobre lo ideal.

Aun así, señala la existencia de pinturas excepcionales que se desviaron de la forma de la representación de *nude* y que representan el verdadero cuerpo femenino. De ellas, dice, no habrá más de cien en la historia de arte occidental, y surgieron por alguna relación de amor entre el pintor y la modelo (amante o esposa del artista). Una de estas obras sería: *Helene Fourment con abrigo de pieles* de Rubens de la cual comenta Berger:

Su cuerpo está frente a nosotros, pero no como visión inmediata, sino como experiencia... la experiencia del pintor. (Berger, p. 71)

Aunque haya razones superficiales y anecdóticas en la representación del desnudo como experiencia personal, existe también una razón profunda de índole formal:

Su aspecto ha sido literalmente refundido por la subjetividad del pintor. (Berger, p. 71)

En este caso afirma la supremacía de la experiencia y el sentimiento sobre la razón.

Como conclusión debemos destacar la clara actitud crítica de Berger al sistema en el que *nude* es una representación del cuerpo femenino ideal paradójicamente producida por el hombre, y su reevaluación de *naked* como cuerpo real y verdadero. Pero, sobre todo, su transposición de los conceptos *nude* y *naked*, ideal y real, razón y experiencia, que, así replanteados, asestaron un fuerte golpe en los años setenta al mundo del arte y a la sociedad obedientes al sistema.

I.6. La demarcación de nuevos parámetros en Lynda Nead

En los años noventa, Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino*, formula una nueva crítica, ahora desde el punto de vista feminista, al discurso de Clark, y de la cual no se salva tampoco el mismo Berger. Pues los discursos de ambos, aunque describan trayectorias diametralmente opuestas, comparten sin embargo una misma línea. Es decir, ambos confirman, una vez más, el procedimiento estructural de ésta, basado en la oposición forma-materia. Y lo único que consigue Berger es invertir la oposición *nude-naked*, conservando intactos, paradójicamente, los elementos de la oposición.

Lo anterior lo presenta la autora como testimonio de que la conservación de parejas de opuestos como forma y materia, idealidad y realidad, cultura y naturaleza, a los cuales las teorías occidentales siempre recurren, ha penetrado en la representación artística misma y sigue teniendo influencia hoy en día.

Naed menciona también las parejas de opuestos mente y cuerpo, forma y materia, arte y obscenidad, empleadas Clark, y en las cuales basa sus juicios estéticos y su

discurso sobre la representación del cuerpo femenino. En particular, señala sus juicios sobre el desnudo a partir de la oposición entre el arte y lo obsceno.

Según Clark, el arte es una representación racional, tranquila y exquisita; la obscenidad, en cambio, es el impulso sexual que influye de manera directa sobre la representación.

En la representación artística, el desnudo obedece a reglas o a un estilo racional. Aquí la representación del cuerpo femenino sigue los dictados de la razón, por lo que la impresión, aunque sea sexual, es, digámoslo así, erótica. El sentimiento aparece, pues, estrechamente relacionado con la estética. Por eso no tiene nada que ver con el impulso sexual.

Al contrario, la representación que tenga una mala construcción racional o que pierda su equilibrio o proporción, dará la impresión de ser obscena. Clark menciona, como ejemplo de representación obscena, los desnudos en la obra pictórica de Gossaert [figura 24, p 114], y opina que la causa de su fracaso habría sido la mezcolanza de estilos diferentes, lo que impide la representación del cuerpo femenino ideal:

Esta mezcla no resuelta de convencionalismos tiene como consecuencia el que los desnudos de Gossaert sean curiosamente indecentes. Parecen avanzar hasta llegar embarazosamente cerca de nosotros, y reconocemos cuán necesario es para el cuerpo desnudo el estar vestido de un estilo coherente. (Clark, p. 320)

En este sentido debe haber una unidad de estilo que domine sobre la materia en la construcción de la forma. De esta manera, se señala que el arte, para serlo, debe quedar marcado por la forma y la razón en su totalidad. Lo obsceno, según Clark, es rebasar el límite de la forma y renunciar a la obediencia a la razón. Podemos entender fácilmente el razonamiento de Clark y su concepto del desnudo artístico perfecto, según el cual debe reconstruirse el cuerpo femenino real con base en la razón para así despojarlo de lo que lo afea y vuelve obsceno, aunque permanezca como objeto sexual.

Nead fundamenta su juicio para diferenciar el arte de lo obsceno en Clark, y analiza las teorías de Kant sobre lo bello y lo sublime. En su *Critica del juicio* Kant dice:

La mente se siente en movimiento en la representación de lo sublime en la naturaleza; mientras que en el juicio estético sobre lo que es bello se halla en tranquila contemplación. (Nead, p. 49)

A partir de Kant, Clark aplica sus juicios para diferenciar el arte y lo obsceno del desnudo en la historia del arte. Y Lynda Nead dice:

Al usar estas categorías no está Clark inventado un conjunto nuevo de criterios estéticos; simplemente está adoptando y trabajando en el interior de su sistema, que ha dominado la filosofía del arte antes y desde Kant. (Nead, p. 42)

Nead señala que el juicio de valor estético de Clark se basa en el sistema fundado en la dicotomía forma-materia establecida por Kant, y continúa:

En la medida de lo posible, el juicio debe estar libre de interés con relación tanto a la condición material del objeto individual como a los fines y deseos del espectador, porque es sólo a través de este acto de liberación de la preferencia individual como puede afirmarse que un juicio es universalmente válido para todos los seres racionales. (Nead, p. 45)

La distinción que se realiza en este discurso parece irrefutable, a primera vista. Sin embargo, una simple observación de Jacques Derrida en su ensayo *Parergon* la despoja de su armadura racional. Según Derrida, para hacer un juicio *puro*, uno debe ser capaz de juzgar lo que es intrínseco al objeto y, en consecuencia, del interés propio del juicio estético, y, por otra parte, lo que es extrínseco al objeto e irrelevante. Esta exigencia permite estructurar cualquier discurso filosófico sobre arte, lo que en el presente caso sería más importante para Lynda Nead:

Presupone un discurso sobre el límite entre el interior y el exterior del objeto artístico, es un discurso sobre el marco. (Nead, p. 45)

Es decir, la totalidad del análisis sobre el juicio estético de Kant supone que se puede hacer la distinción entre lo interior y lo exterior. Entonces, según Nead, el problema radica en la distinción entre interior y exterior: el desnudo como la representación del cuerpo femenino ideal entraña el problema de cómo se delimita el cuerpo femenino. El cuerpo femenino, específicamente el desnudo, se identifica como representación artística sólo cuando permanece dentro de límites definidos; si transgrede éstos, su representación será obscena.

A continuación, Nead presenta una duda: ¿cómo y dónde se puede demarcar el límite entre el interior y el exterior? Y ¿con qué fundamento y por quién, para quién, esa línea aparece entre ellos? A partir de esto, Nead intenta aproximarse a una explicación de la representación del cuerpo femenino y, a través del análisis de figuras presentadas como del tipo ideal, identifica la marca que limita a la mujer en su representación:

El desnudo femenino es con precisión materia contenida, el cuerpo femenino al que se ha dado forma y enmarcado por medio de las convenciones del arte. (Nead, p.52)

En tal contexto, las artistas feministas condenan la delimitación en la representación del cuerpo femenino tradicional, e intentan realinear las fronteras de su representación:

De modo que ¿qué posibilidades existen para la construcción de una estética avanzada alrededor de la noción de forma más allá de los procedimientos y protocolos del gran arte occidental? ¿Sugiere lo sublime nuevas maneras de representar el cuerpo femenino y las subjetividades femeninas desde una posición feminista? (Nead, p. 52)

Lynda Nead se pregunta, esperanzada, sobre la posibilidad de una nueva representación del cuerpo femenino. En el siguiente capítulo, veremos distintas aproximaciones a la representación del cuerpo femenino, como auto-representación, en la obra de algunas artistas, incluyendo el punto de vista de Nead.

I.7. Cuerpo femenino ideal contemporáneo como representación

John Berger y Lynda Nead han señalado que, en el arte occidental del siglo XX, la representación del cuerpo femenino ideal no constituye un objetivo central para la mujer.

Los artistas que Clark señala como exponentes del *nude* son: Matisse [figura 25, 26, p. 115, 116], Brancusi [figura 27, p. 117], Picasso [figura 28, p. 118] y Henry Moore [figura 29, 30, p. 119, 120], los cuales ya no representan en sus obras el cuerpo femenino ideal que se convirtió en objetivo de la mujer contemporánea. Aunque, por otro lado, tampoco es su intención representar el cuerpo real. Como ejemplo, Clark hace referencia al cuadro *El desnudo azul* de Matisse [figura 25], y dice:

Éste es el uso standard del desnudo como fin en sí mismo o, si se puede decir así, como medio para crear una forma significativa. (Clark, p. 345)

A este nivel la representación del cuerpo femenino no constituye el motivo central de la creación, al ser el desnudo la forma que se impone a la materia —que es el cuerpo real— ya no para representar el desnudo en sí, sino para representar la forma significativa, la representación del cuerpo femenino ideal como tema: el desnudo. ¿Qué está pasando aquí? En todo caso se trataría de una purificación del arte y la creación.

El procedimiento para la creación artística, según Clark, revela, en la representación, la supremacía de la forma sobre cualquier elemento. La forma domina y regula a la materia, condición básica para que ésta se transforme en arte. Así, se puede afirmar que toda la argumentación de Clark obedece a su necesidad de fundamentar la necesidad de la representación del cuerpo femenino como forma ideal.

Entonces ¿ha desaparecido la representación del cuerpo femenino ideal como un objetivo de las mujeres contemporáneas?

La respuesta es negativa, aparte de lo que puedan decir Berger y Nead. La representación del cuerpo femenino ideal contemporáneo se presenta actualmente en los campos del anuncio, la publicidad o la moda, a través de los nuevos medios comunicativos como la televisión, el periódico, el Internet, las revistas, etcétera.

Clark señala que el origen de los modelos de la moda podría encontrarse en las representaciones del cuerpo femenino del manierismo, y agrega:

La diosa del manierismo es el eterno femenino de figurín. (Clark, p. 139)

Y su forma la describe así:

Unas manos y unos pies demasiado finos para el trabajo honesto, unos cuerpos demasiado delgados para el parto y unas cabezas demasiado pequeñas para contener un solo pensamiento. (Clark, p. 139)

Para él sus figuras no pertenecen a la esfera de la Venus Natural ni son rigurosamente celestiales. En su representación falta sustancia:

...pues, a pesar del alejamiento respecto de la experiencia ordinaria, están calculadas para despertar el deseo... (Clark, p. 139)

La representación que despierta el deseo, actualmente se utiliza para despertar el deseo de consumir objetos. En los anuncios, la representación del cuerpo femenino ideal contemporáneo cada día transforma su imagen para que la gente siga comprando las cosas transformadas del anuncio.

En este contexto, el cuerpo femenino ideal queda representado por anuncios diseñados para mantener el sistema de consumismo, y en el arte, la representación del cuerpo femenino es sólo un pretexto temático para crear la forma pura o ideal.

John Berger describe esta situación:

El ideal estaba roto. ...las actitudes y los valores que informan esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión. Pero el modo esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el

espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. (Berger, p. 74)

La representación del cuerpo femenino ideal presentado por los medios es al fin y al cabo la imagen ideal de los hombres-espectadores y es un objeto. Su imagen se sigue produciendo con base en la estética de Edmund Burke analizada al principio de este capítulo, y las mujeres la emulan incorporándola a sus vidas como parte de su identidad.

Es en tal contexto en que aparece la representación del cuerpo femenino en la obra de diversas artistas que no comparten las concepciones de Clark en torno a la historia del arte tradicional occidental y que rechazan aquello que nos muestran los medios de comunicación actuales.

II. La representación del cuerpo femenino como autorrepresentación

Al final del capítulo “Marcando de nuevo las líneas” de *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Lynda Nead concluye:

Escribir o, en términos más generales, representar es tomar el poder; es contar tus propias historias y dibujar tus propias líneas, en lugar de sucumbir a los cuentos y las imágenes de otros. Desde luego, hay un riesgo en ello; puedes no terminar contando un cuento de hadas con final feliz, pero, al menos, tú eres la narradora y controlas los medios de la narración. (Nead, p. 134)

Según su planteamiento, las mujeres artistas empiezan a buscar la representación del cuerpo femenino a manera de autorrepresentación, trascendiendo el límite de la representación tradicional en el arte occidental que está controlado por el hombre. Debido a que esta aproximación formal es reciente, quizá su valor artístico no esté aún del todo definido, al menos desde el punto de vista del discurso basado en la ya milenaria historia del arte occidental; sin embargo, nos ayuda a revelar la paradoja y el engaño que ésta ha ido construyendo, así como una nueva dirección en la representación artística del cuerpo femenino ya no como un objeto más del hombre para el hombre, sino como autorrepresentación de la mujer para ella misma y todos.

Para llegar a una nueva representación del cuerpo femenino es necesario traspasar los límites impuestos por la tradición, para lo cual, al menos teóricamente, aplica el concepto de lo *sublime* en contraposición a lo puramente *bello*. Recordemos que en el arte occidental la idea kantiana de *lo bello* se encuentra en la raíz misma de la representación, y que alude a aquello que serena los sentidos y que no escapa del ámbito de la razón. Es decir, una obra de arte que participa de *lo bello* es fiel a los cánones culturales establecidos, el hombre puede comprenderla y gustar de ella en tanto que producto de un ser racional. En contrapartida, *lo sublime* resulta sobrecogedor ya que se trata de algo que no cae dentro de las fronteras de la forma ni del estilo, sino que trasciende las categorías de la razón. En la *Crítica del juicio*, Kant (citado por Nead) nos explica la diferencia entre la experiencia de *lo bello* y la experiencia de *lo sublime*:

Lo bello en la naturaleza es una cuestión de la forma del objeto y ésta consiste en la limitación, mientras que lo sublime se encontrará en un objeto incluso carente de forma, en tanto en cuanto envuelva inmediatamente, o incluso provoque por su presencia, una representación de lo que no tiene límites. (Nead, p. 47)

Así, para Nead *lo bello* reside en la limitación:

Lo sublime desafía este arco del juicio al sugerir la posibilidad de la forma más allá del límite. (Nead, p. 47)

Y luego agrega:

Mientras que el sentimiento de la belleza se predica en un sentido de la armonía entre el hombre y la naturaleza y la racionalidad e inteligibilidad del mundo, lo sublime se concibe como una mezcla de placer, dolor y terror que nos fuerza a reconocer los límites de la razón. (Nead, p. 47)

En el pensamiento de Kant, *lo sublime* se encuentra no en el arte sino en la naturaleza. El arte se identifica como una institución o una delimitación formal de la materia; en cambio, *lo sublime* trasciende toda limitación formal y existe al margen de cualquier institución o tradición artística. No obstante, Kant afirma que a través de la percepción de *lo sublime* adquirimos un indicio de la divinidad, de la transcendencia. Por esta razón Nead indica:

Pero esta aprehensión se logra por medio de la renuncia a nuestra comprensión y control del mundo. Puede no haber límite de lo sublime, y en este conocimiento reconocemos la naturaleza efímera de todos los límites, incluido el límite entre el yo y el otro. (Nead, p. 48)

Así, dentro del contexto del arte occidental, donde domina la imagen estereotipada de la representación del cuerpo femenino fundada en la estética e idea de la belleza kantianas, y como primer paso hacia una nueva representación, *lo sublime* se presenta como el medio para trascender los límites.

A partir de esta idea abordaremos el tratamiento que las mujeres artistas contemporáneas han dado a la representación del cuerpo femenino como autorrepresentación.

II.1. La introducción de la realidad en la representación artística. El punto de vista del arte feminista

Ante la dominación de la representación artística por el hombre discutida en el capítulo uno, se ha desarrollado, desde el feminismo, una estética alternativa que critica y busca nuevas posibilidades en la representación artística del género. A principios de los años setenta, en los Estados Unidos, esta corriente adquirió gran fuerza y surgieron numerosos grupos que se convirtieron en focos de dicho movimiento. Por ejemplo, en 1969, como parte del Art Worker's Coalition, se establece WAR (Women Artists in Revolution) en Nueva York y California, así como el Feminist Art Program.

El arte del feminismo quedó estrechamente vinculado con el movimiento social, en sus esfuerzos por anular la dominación masculina, resolver las desigualdades en los derechos humanos debidas al género, y afirmar su existencia y capacidades mediante demandas de respeto y justicia social. Por eso, su actividad tiene un carácter político y sociológico, manifiesto en su utilización de imágenes que por su impacto pudieran llamar la atención del público.

Por otra parte, las artistas feministas criticaban específicamente las limitaciones del arte tradicional, que en gran medida servía para respaldar una cultura y un sistema dominados por el hombre. Su obra era un claro reflejo de tal actitud. Sus trabajos aprovechaban una enorme variedad de materiales, incluso no tradicionales, mostrando así que éstos también podían convertirse en vehículos eficaces para la representación artística. Asimismo, utilizaron y combinaron diferentes estilos. Por ejemplo, en la

representación de *Pattern and Decoration*, a principio de los años setenta, su aplicación de los medios era artesanal, lo cual aun entonces se calificaba como de nivel bajo o vulgar en comparación con los empleados por la pintura —específicamente el óleo— y la escultura representativa del “gran arte”. Paulatinamente, dicha estética se extendió de tal manera que logró rebasar el contexto puramente feminista que le dio origen. Así, el arte del feminismo contribuyó a ampliar los horizontes de la representación con nuevos materiales y estilos.

Sin embargo el arte del feminismo también fue revolucionario en lo que toca a la elección de su temática.

En la exposición de la Womanhouse (Casa de la Mujer), organizada en 1972 por Judy Chicago y Miriam Shapiro, integrantes del Feminist Art Program, las artistas realizaron una serie de pinturas, dibujos y construcciones que presentaban imágenes de órganos sexuales femeninos. Además de ellas, otras artistas presentaron instalaciones, pinturas, construcciones o *performances* que abordaban de manera crítica estereotipos femeninos relacionados con la domesticidad, el trabajo, la belleza, etc. Al mismo tiempo, reflexionaban —a veces desde la autobiografía— en torno a cuestiones como la identidad y el erotismo, enfocando, a veces de manera cruda, fenómenos tales como la agresión, la violencia, el dolor físico y la violación; es decir, se centraban en imágenes relacionadas con lo corporal.

En tal contexto, las primeras artistas feministas intentaron, a partir de la representación del cuerpo femenino, destruir la imagen de la mujer ideal fabricada por el hombre y para el hombre. A la idealidad estereotipada de ésta contrapusieron la imagen real del cuerpo de la mujer. Por ejemplo, *Bandera roja* (1971) de Judy Chicago [figura 31, p. 121], causa una fuerte impresión; intenta asestar un golpe mortal al mito sobre el cuerpo femenino ideal producto de la fantasía masculina. Es una de las primeras obras del arte del feminismo. Se trata de una fotografía en la que aparece al centro la figura de una mujer desnuda con el pubis descubierto que se está sacando con su mano derecha un tampón ensangrentado. Es una imagen real de la menstruación femenina.

En los desnudos tradicionales, la representación del vello corporal era tabú. Berger indica que la representación del cuerpo femenino con vello estaba relacionada

con el deseo del hombre como espectador, convirtiéndose así en mero objeto sexual para hombre, y agrega:

En este caso, y en general en toda la tradición europea, la convención de no pintar el vello del cuerpo femenino contribuye al mismo objetivo. El vello se asocia con la potencia sexual, con la pasión. Y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión. (Berger, p. 63-64)

En las imágenes de la pornografía actual es común mostrar el vello del cuerpo, pero no la menstruación. La obra de Judy Chicago toma ésta como tema principal, algo nunca visto en toda la historia del desnudo femenino en arte, no obstante ser un elemento fundamental en la constitución física de la mujer. La artista se pregunta: ¿qué es lo que se ha intentado ocultar, y por qué?

Al poner al descubierto la relación del cuerpo femenino con un organismo natural imposible de ser determinado o creado mediante la habilidad o la inteligencia humanas, Judy Chicago aspira a introducir lo sublime en contraposición a lo bello. Desde un punto de vista social o artístico, la imagen trasciende las limitaciones impuestas por la costumbre y los códigos morales; y aunque, desde el punto de vista de la mujer, alude a un proceso normal, reconocible en su vida cotidiana, su representación está vedada, es decir, es una cosa que no se puede mirar ni mostrar. Este fenómeno cotidiano y natural del cuerpo debe permanecer oculto, y es juzgado impropio: el cuerpo ideal de la mujer se proyecta incluso en su vida íntima. La imagen de la menstruación femenina es algo raras veces visto por el hombre y, aunque es común la imagen de la vagina en la pornografía, su aspecto general aparece retocado (y, por lo tanto, minimizado) de modo que mantenga su función de cebo del deseo sexual del hombre. En el caso de que se introdujera algún objeto en la vagina, esto se haría en sustitución del pene, pero difícilmente se podría imaginar un tampón ensangrentado haciendo las veces de instrumento erótico.

Es clara, pues, la actitud de insubordinación de la artista con respecto a los estereotipos femeninos elaborados por la tradición masculina. Desde su título, *Bandera roja* se presenta como una obra irreverente e irónica, susceptible, por supuesto, de

múltiples interpretaciones: entre ellas la de ser un símbolo de desafío y victoria, y una provocación para el espectador acomodado todavía a los cánones artísticos tradicionales. Su valor, dentro de la historia del arte, sería el de haber trascendido o ampliado justamente la posibilidad de la representación del cuerpo femenino en la institución del arte.

Sin embargo, me queda una duda: ¿constituye esta obra una nueva representación del cuerpo femenino semejante en valor a las obras tradicionales? Porque el cuerpo femenino no se puede reducir sólo a la realidad cruda manifiesta en el acto de menstruar. Por otra parte, el que sólo se enfaticen aspectos tales como la menstruación, el embarazo o el alumbramiento resultaría igualmente engañoso, ya que entonces la representación del cuerpo femenino quedaría asimilada solamente a la función reproductiva. Desde este punto de vista, la obra de Judy Chicago en torno al desnudo femenino revela ya una limitación: la representación del cuerpo femenino debía llegar más allá, y muchas serían las formas en que podría hacerlo.

Por otro lado, Bandera roja presenta sólo en apariencia una realidad del cuerpo femenino oculta para el hombre. La imagen fotográfica está calculada para producir un impacto en el hombre antes que en la mujer, en un intento por romper con la imagen del cuerpo ideal elaborada por Kenneth Clark, así como con cualquier otra representación sexual del cuerpo femenino hecha por y para el hombre. De modo que la obra, originalmente revolucionaria en su forma de representar a la mujer, presenta a su vez un problema fatal, ya que está concebida para criticar y destruir la imagen ideal creada por el hombre y mover a éste a la reflexión y a un cambio de actitud, es decir, la obra sigue siendo para el hombre-espectador, mientras que la mujer permanece fuera de la relación obra-espectador. Judy Chicago aborda plásticamente el cuerpo femenino pero sin romper realmente con la añeja relación entre el hombre como espectador excluyente de la obra en que la mujer es el objeto de su contemplación..

Desde esta perspectiva, me parece que la obra de Judy Chicago, aun en la vertiente del autorretrato, no logró dar con una nueva forma, de la que la mujer participara como espectadora. Y una obra de arte debe presentarse para todos.

En la siguiente sección veremos otros ejemplos de la representación del cuerpo femenino, abordando la sexualidad y la función reproductiva, entre otros aspectos, a partir de la idea de la autorrepresentación.

II.2. De bruja a diosa. La representación del cuerpo femenino en Niki de Saint Phalle

Dentro de la historia de la representación del cuerpo femenino actual, la obra de Niki de Saint Phalle representa otra aproximación a contracorriente de la estética tradicional. Su extenso trabajo en torno al cuerpo femenino comienza hacia 1960 y continúa hasta hoy en día. Por ejemplo, su *Tarot Garden* (1978-1998) [figura 32, p. 122], un parque y complejo arquitectónico y escultórico inspirado en el Tarot, es un cuestionamiento radical a nuestras categorías artísticas.

Las obras de Niki centradas en la figura femenina son radicalmente opuestas a las concepciones estéticas de Kenneth Clark; los cuerpos femeninos de Niki intentan retornar a la línea y los volúmenes orgánicos, despojándose deliberadamente de cualquier elemento racional. Su técnica decorativa, el uso del color y las formas compuestas de líneas curvas, su elección de materiales poco usuales en el arte tradicional, y otros elementos de su obra se oponen a muchas obras modernas que enfatizan una pureza exclusiva del arte occidental.

Niki comenta sobre su actividad creativa:

Hay artistas en las que primero surge la idea y luego, cuando han concluido su obra, la emoción. Sin embargo, en mi trabajo la emoción viene primero. Terminada ya la obra, nace el concepto y luego la idea. (Masuda, p. 100)

Niki de Saint Phalle nació en 1930 en París, pasó su niñez en los Estados Unidos. En 1948 se casó, tuvo dos hijos, y en 1960 se divorció. A principios de 1950 sufrió una neurastenia y a través de la práctica de la pintura recuperó su salud. Desde ese momento decidió dedicarse de lleno al arte, actividad que alcanzó su apogeo en la década de los

sesenta. Los temas y los tratamientos de sus creaciones están en su mayoría dictados por experiencias personales, cuya esencia recupera en su obra. Esto la aleja y coloca su idea de la representación en un plano muy distinto al que las ideas de Kenneth Clark representan.

Sorciere Rouge (Bruja roja, 1962-63) [figura 33, p. 123] representa a un cuerpo femenino pintado de rojo y pegado una tabla negra en un marco también negro de 198 centímetros de alto por 122 centímetros de ancho. El cuerpo está integrado por objetos como juguetes, alambres, guantes, zapatos, etc., y recubierto con tela de gallinero. El rostro es una máscara con dos agujeros en lugar de ojos, la cabeza aparece cubierta de fibras y alambres a manera de cabello, el cual aparece teñido de rojo en algunas partes. El cuerpo es muy grueso, mide seis veces el ancho de la cara. El brazo derecho cuelga, con una mano enguantada tocándole el muslo derecho; el brazo izquierdo también baja, doblándose levemente, y el guante color negro está posado cerca del sexo. Su pecho tiene tres grandes horadaciones, dos de ellas en el centro de los senos redondeados; entre los dos hoyos, otro, alargado, desciende desde el cuello hasta la parte superior del sexo, y adentro de él se levanta una estatua de la Virgen María portando una flor de azucena. El tronco carece de cintura, y si se le compara con el ancho resulta muy corto. De aquí parten las dos piernas que se doblan y forman un rombo. La derecha tiene dos hoyos: uno largo, en el muslo, en cuya parte superior muestra una calavera mordiendo un bebé muñeco; el otro, de forma redonda, es su rodilla. La pierna izquierda tiene una máscara que forma parte del muslo y la rodilla, y presenta dos hoyuelos diminutos en lugar de ojos. Los dos pies calzan zapatos de tacón alto. El cuerpo es, entonces, una suerte de collage o assemblage.

Cuando trabajaba esta obra, Niki presentaba un performance denominado por ella "The Shooting Paintings" ("pintura disparada") [figura 34, p. 124], que consistía en disparar con un rifle un proyectil cargado de pintura al cuadro previamente preparado por ella. *Sorciere Rouge* pertenece a esta técnica: las manchas que aparecen en el cuerpo fueron producidas por disparo.

Niki de Saint Phalle comenta sobre el performance:

Durante los dos años que disparé, no había ni un día que yo estuviera mal. Es una terapia inmejorable para mí. (Masuda, p. 107)

Esta obra está estrechamente relacionada con una serie de imágenes femeninas cuyo tema gira en torno al papel de la mujer como novia [figura 35, p. 125], prostituta, o durante el embarazo, el alumbramiento, etc. En esa serie de trabajos, las imágenes del cuerpo femenino se presentan como algo obsesivo, incluso grotesco. Lo mismo sucede con *Sorciere Rouge*, en la que el cuerpo rojo horadado y lleno de manchas, el rostro inexpresivo, la textura orgánica del conjunto hecho de alambres, juguetes de varios tamaños y formas animales, insectos, soldados, vehículos y figuras humanas, parecen conjugarse en un todo informe y caótico. El título nos indica que se trata de una bruja que cuelga: el rojo es el fuego que la devora, así como la sangre que sugiere su dolor y pasión.

Sobre esa obra Shizue Masuda, director del museo de Niki de Saint Phalle en Nashu, Japón, adelanta la siguiente interpretación:

Estoy empezando a creer que la obra es un autorretrato de Niki. En junio de 1981, Niki me dijo: "Si hubiera vivido en la época medieval, se me habría sometido al suplicio del fuego como una bruja." Este comentario nos revela en qué consiste la denuncia que hace Niki: la gente no tiene que juzgar a la bruja, sino aprender a percibir la pureza del alma que yace en el interior de la bruja. La estatua de la Virgen María que aparece dentro del pecho de la bruja es una demostración de fe. El corazón de la bruja en que habita una fe pura en la humanidad, su profunda tristeza y ese elemento sublime del ser humano, me acercan a ella poderosamente. (Masuda, p. 89)

No sé si sea posible definir la obra precisamente como un autorretrato, pero su representación del cuerpo femenino no es sólo resultado de la observación del cuerpo femenino como objeto, sino también el reflejo de un contexto social real y la experiencia y personalidad de la artista.

Para Niki, quien de niña fue violada por su padre, su cuerpo es una de las causas del rompimiento del vínculo amoroso con su familia. En la representación del desnudo

femenino se trasluce un odio terrible hacia ese cuerpo que el padre desea como un objeto sexual y que se ha convertido en fuente de violencia. Culpable de atraer desgracia, el cuerpo es sometido al suplicio del fuego.

El cuerpo femenino no sólo pasa por la violencia, sino que además se le juzga como la causa de la misma; actualmente, cuando se presenta un caso de violación, casi siempre se le atribuye a la mujer la culpa de haber incitado al agresor. En pocas palabras, la sociedad sigue sometiendo al cuerpo de la mujer al suplicio del fuego, como si fuera bruja. La representación de la mujer en *Sorciere Rouge* tiene un claro origen autobiográfico, pero también resume y refleja la experiencia de la mujer en general. En cualquier momento la bruja podría ser yo o usted por tener un cuerpo sexual. En suma, produce en la mujer ansiedad, intranquilidad y dolor.

En obras posteriores las representaciones del cuerpo femenino en Niki se suavizan y comienzan a presentar una parte más amable del cuerpo femenino. A pesar de que su obra pasa del relieve a la tridimensionalidad, Niki conserva su gusto por las formas orgánicas y la técnica decorativa, y las imágenes de violencia y crueldad ceden a una visión de mayor vitalidad y gracia.

Una obra representativa de esta nueva fase es *Hon* [figura 36, 37, p. 126, 127], que en sueco significa "ella". La obra fue presentada en 1966 en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo y fue montada por Niki de Saint Phalle en colaboración con otras dos artistas. Niki:

Hon fue mi primera obra de carácter arquitectónico. Hon representaba a la gran Diosa, la madre tierra, la madre de toda las prostitutas: una ballena, una catedral, la buena madre omnipotente. Pinté todo su cuerpo de colores brillantes, llenos de alegría, como un huevo de Pascua de Resurrección. Durante tres meses estuvo expuesto en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, recibió cien mil espectadores. Hon pasó días cortos pero fructíferos. (Masuda, p. 126)

La obra mide 28 metros de largo por 9 de ancho, con una altura de 6 metros, y representa una mujer embarazada, recostada y con las piernas abiertas y flexionadas. Su sexo sirve al visitante de entrada y salida al interior del cuerpo. Adentro hay un

planetario, un bar donde se sirve leche, un cine que presenta un corto de la Garbo y una galería de obras falsas. Los espectadores pueden ir a cualquier parte del interior del cuerpo, e incluso tomar un vaso de leche. Por su puesto, también se puede apreciar la parte exterior del cuerpo, cuya forma y color son representativos de la técnica decorativa de Niki. Las partes del cuerpo de *Hon* más sobresalientes son los senos y las nalgas, cuya redondez enfatiza la artista. La opulencia del cuerpo fue lograda con el uso de FRP, y las decoraciones están hechas a mano: líneas negras orgánicas con diferentes anchos, y utiliza colores simples: rojo, azul, amarillo, naranja, verde, rosa, azul claro, blanco, etcétera.

Si se emplea la clasificación de Kenneth Clark, *Hon* sería la Venus Natural, y aunque debería basarse en elementos racionales, la artista los elude de manera conciente. Así, lo que nos presenta no es la forma ideal femenina como vemos por ejemplo en las mujeres de Matisse [figura 25, 26], sino una representación del cuerpo femenino tal cual es. No nos revela una figura femenina como meta a conquistar; por el contrario, su intención es despojar a la mujer de la cadena de la forma ideal forjada en el curso de la historia del arte tradicional, o, en nuestros días, por la publicidad, dirigida a fortalecer el consumismo que se apoya en los estereotipos de la belleza femenina.

En la nueva etapa de Niki la bruja atormentada se convierte en una diosa plena de vitalidad. *Hon* no es obscena; por el contrario: recibido con piernas y sexo abiertos, su candoroso humor e ironía mueven al espectador a la risa y a la sonrisa. El cuerpo femenino, que en algún momento conducirían a la violencia o el rompimiento del equilibrio de la relación amorosa, ahora es visto como el origen de la vida. Finalmente, la artista descubre y acepta la parte positiva del cuerpo femenino, de cuyas heridas resucita en forma de diosa, sublimándose como símbolo de la vitalidad.

Aunque la autora califica a *Hon* de obra arquitectónica, a la que la gente puede ingresar, ésta tiene más bien un carácter de instalación. Construida específicamente para la exposición, es desmontable, y sólo queda el comentario.

Niki usa mucho la técnica FRP en su recreación del cuerpo de la mujer, sobre la cual comenta:

Yo no quería usar materiales como piedra, metal o bronce, empleados tradicionalmente en escultura por los hombres. Con el FRP se obtiene una textura suave y plegable al tacto. (Masuda, p. 96)

Para la selección de sus materiales, Niki no sólo se fija en sus características visuales, sino en su importe conceptual. Descubrimos así que la clasificación de una obra de arte cambia según los materiales empleados.

Aun así, las obras más recientes de Niki de Saint Phalle recuperan materiales como la piedra o el bronce, sin abandonar nunca las ideas peculiares a su trabajo en conjunto.

Su representación de la mujer, si bien tiene una base ideológica, no es producto de una racionalización, sino de un juicio y una selección libre de las formas y los materiales, en y con los que la artista plasma su vida y emoción muy particulares. La reflexión debe aparecer ya concluida la obra. La representación en Niki de Saint Phalle es opuesta a la del minimalismo o el arte conceptual, que enfoca primero los conceptos, y cuyo material principal sigue siendo la palabra. Creo que la emoción comporta más riqueza y gracia, y que rebasa su propia representación.

II.3. La representación del cuerpo femenino en Marisol. Distintos tipos del “yo”

Marisol es una artista con una visión muy particular del cuerpo femenino. Se podría decir que sus representaciones de la mujer fueron realizadas en su mayoría a manera de autorretrato. Su obra puede clasificarse como escultórica: con materiales diversos y predominio de la madera, y con una organización del espacio propia de la instalación.

Marisol empezó su actividad artística en los años sesenta bajo la influencia de Robert Rauschberg y Jasper Johns, ambos muy activos en esa misma época en Nueva York. Nacida en 1930, en una provincia cerca de París, su familia era de origen venezolano. Durante su niñez vivió en varios lugares de Europa y los Estados Unidos. A los once años de edad, y como consecuencia del fallecimiento de su madre, ingresó en un internado. A partir de 1946 recibió educación artística, y en 1949 entró a la academia

del Bozar de París. A partir de 1950 asistió a cursos de pintura en Nueva York. Fue durante esta época que comenzó a interesarse por el arte folklórico y realizó sus primeras obras tridimensionales. Su primer autorretrato también data de finales de los años cincuenta.

Self-portrait (Autorretrato, 1961-62) [figura 38, p. 128] es una escultura con 192 centímetros de largo, por 110 centímetros de ancho y 114 de alto. Realizada casi totalmente en madera, su forma horizontal recuerda a la de un tótem. El cuerpo es un prisma rectangular que en su ancho muestra siete cabezas: unas llevan sombreros, otras tienen los cabellos decorados; la boca y nariz son de yeso y fueron tomadas de un molde del rostro de la artista. Algunas cabezas son de piel blanca, otras morenas. Sus ojos y cejas están dibujados con carbón y lápiz. Los rasgos de la cabeza son eminentemente realistas, aunque el conjunto es de orden abstracto. La técnica que utilizó es típica de la escultura, aunque también sobresalen elementos de la pintura y el dibujo. Su estilo es de una gran riqueza y diversidad.

De la serie de cabezas solo es posible identificar la suya. Todas tienen una expresión distinta, y es difícil creer que se trata de una sola persona, aunque muchos rasgos son idénticos. Además de las siete cabezas tridimensionales, la escultura tiene dos brazos dibujados en el cuerpo rectangular. La parte posterior de éste se divide en tres secciones rectangulares: una pintada de amarillo, otra de azul y la última sin color. Cinco piernas se estiran desde la mitad inferior; una de ellas nace de la mitad del cuerpo y está doblada en forma de ángulo de noventa grados. Los pies son de yeso y están tomados de un molde de los de la artista. Uno de ellos lleva puesto un zapato.

En la parte pintada de azul aparecen dos semiesferas de madera sin pintar que representan los senos. Sólo estos últimos elementos, además de los labios pintados de rojo, nos indican que se trata de una mujer. La cintura no acusa ninguna curvatura, ni existe elemento redondo alguno que pudiera sugerir el trasero de un cuerpo femenino. Se advierte en el conjunto de la obra un delicado equilibrio entre su construcción y la forma y color. Aunque es visible que en su representación se aplicó un orden matemático, éste no es el del arte clásico pues cada parte de la pieza tiene un carácter diferente y en conjunto no obedece al modelo de la armonía clásica.

Desde la perspectiva de la estética de Kenneth Clark, la obra de Marisol no participaría en absoluto de una visión idealizada del cuerpo femenino, pues aunque en efecto haya partes del cuerpo tomadas de moldes, la escultura en sí está alejada de todo canon clásico.

Marisol ha comentado que esta obra es un autorretrato que abarca toda la semana. La cabeza con sombrero es ella misma el lunes, siguen los otros días de la semana, hasta llegado el domingo: la cabeza de la artista bostezando. La imagen de un domingo cualquiera simbolizado en el bostezo, por un lado, y la forma, irreverente hacia las tradiciones occidentales en su uso del folklore, por el otro, logran una representación plena de comicidad y frescura. El autorretrato presenta a una mujer de un solo cuerpo pero con varios rostros y expresiones. Aquí es clara la indagación sobre la propia identidad: ¿quién de todas soy yo? ¿qué soy yo? Una mujer con diversos rostros que muy bien podrían ser otras tantas mujeres.

Pero hay otras obras en las que vuelven a surgir las mismas interrogantes.

Women and Dog (Mujeres y perro, 1964) [figura 39, p. 129] es una instalación integrada por tres esculturas en madera de dos mujeres y un perro encadenado, y otra mujer con una niña. (Marisol, p.19). Los cuerpos de las mujeres son rectangulares, están todas de pie, y las piernas son como las de cualquier señora. Por el frente, las figuras de las mujeres y la niña llevan ropa pintada. La cabeza del perro es disecada, con un collar rojo al cuello y cadena. El resto de su cuerpo es de madera y su cola está parada.

La escultura de la mujer que lleva al perro encadenado tiene una mano de yeso que sujeta tanto la cadena como la bolsa de mano. Tiene puesto un sombrero negro que cubre un rostro triple de yeso, tres narices, tres bocas y cuatro ojos. Como en el primer ejemplo, el molde está sacado del propio rostro de Marisol.

Pegada a la mujer de sombrero negro hay otra mujer, con vestido verde y blusa rosa y dos semiesferas por senos. Su cabeza es de madera redondeada y, pegada a ella, hay una fotografía de la autora. Los cuerpos conforman un mismo bloque dividido en dos.

Separada de estas dos por un pequeño espacio, otra mujer de sombrero (blanco esta vez) aparece acompañada de una niña. Como la primera, ésta tiene varios rostros

elaborados en yeso, al igual que uno de sus brazos y mano. La mano izquierda descansa sobre el hombro de la niña.

El estatura de la niña es la mitad del de las mujeres, aunque las piernas miden casi lo mismo. Su cabeza, de madera y forma de hongo y con un moño de tela rosa, representa la niñez de la autora. Sus manos entrelazadas están pintadas sobre el rectángulo de madera, al igual que su vestido. Algunos de los rasgos faciales son realistas, como en el caso de los de yeso y la fotografía; sin embargo, vistos en conjunto son muy poco realistas. Por otra parte, la rectangularidad de los cuerpos es una constante en la obra de la artista, así como la equilibrada mezcla de elementos formales de orden orgánico e inorgánico, visible en su utilización de materiales propiamente artísticos y otros de artículos de uso diario. También resalta su combinación de pintura con escultura, es decir, la representación bidimensional junto con la tridimensional.

La escultura simboliza a la mujer estadounidense de clase media de aquella época. La imagen de la niña refuerza el estereotipo femenino en virtud de los detalles que aluden a la artista misma. La obra es una representación de estereotipos femeninos en los que la autora proyecta su propia identidad. En el *Self-portrait* arriba estudiado, la imagen era de una mujer cualquiera reflejada en la autora misma; ahora ella se ve reflejada en cualquier mujer. Una vez más, el problema de la identidad femenina pasa a primer plano.

Hasta en la representación del perro es posible leer un comentario sobre la posición de la mujer dentro de la sociedad. La expresión del animal encadenado no es ni de descontento ni de felicidad; antes bien, presenta un aire ridículo. Así, el perro podría también inscribirse dentro del autorretrato, como un digno representante del estereotipo femenino de aquella sociedad. Pues la mujer actual, al parecer, no es infeliz. De hecho, muchas mujeres se sienten felices y contentas sin ver la realidad. No hay para ellas libertad, ni independencia económica, intelectual o social. Se trata de un ser educado para la obediencia, para ser bonita, servicial y objeto del deseo del hombre, pero, sobre todo, para aceptar gustosa dicha situación. Todos estos elementos son aplicables al perro, la mascota del hombre por excelencia.

La mujer que aparece en la obra de Marisol, con su estereotipada identidad y su existencia limitada, no aparenta ni felicidad ni infelicidad: no está criticando, ni acusando, pero tampoco se congratula de su situación.

Cuando se le preguntó si su niñez había sido feliz o desdichada, Marisol contestó que había sido ambas cosas. Lo mismo puede decirse sobre sus representaciones: en ellas conviven lo orgánico y lo inorgánico, bi- y tridimensionalidad, sencillez y complejidad, etc. Más específicamente, su visión de la mujer comporta esta doble actitud: por un lado acepta la realidad de la mujer doblegada por los estereotipos fomentados por la moda y la publicidad, pero por el otro ironiza y pone al descubierto su lado profundamente ridículo.

Cuando somos tocados por la ironía y el humor de Marisol, resulta imposible sofocar una risa amarga. Salta a la vista la sangre fría de Marisol, cuyo rostro inexpresivo retratado en su obra nos mueve a entremezclarnos e identificarnos con ella. Su visión del cuerpo femenino no nos invita en absoluto a una idealidad fabricada por el hombre, ni a aceptar a la mujer de todos los días. Su presentación de la mujer es algo del todo peculiar, pues retrata de forma humorística a unas mujeres que existen en la vida real mediante una cuidadosa selección de las partes del cuerpo tal como ha sido formado por la cultura contemporánea, y utilizando una técnica inconfundiblemente suya.

La obra de esta artista rebasa el nivel de la forma ideal, pero también de la natural, a través del humor y el comentario irónico, y replantea la significación y el sentido tanto de lo ideal como de lo real en el cuerpo de la mujer como objeto de la representación artística. La obra es accesible, y su humor abre otras posibilidades sin negar la tradicional. Es ambas cosas a la vez, y algo muy distinto.

II. 4. El dolor físico en la representación del cuerpo femenino. El autorretrato en Frida Kahlo

A partir de 1956, año en que Kenneth Clark publicó *El desnudo*, las artistas que hemos visto hasta ahora, Judy Chicago, Niki de Saint Phalle y Marisol, han trabajado conscientemente en una representación contrapuesta del cuerpo femenino, que incluye

no sólo su obra sino también toda una actitud frente a la vida. En una palabra, han buscado renovar el concepto de Clark.

Se trata de una corriente artística encabezada por mujeres que surge en los años sesenta y que encuentra su apogeo en los setenta en Estados Unidos al amparo del feminismo. Grupos como War, The Feminist Art Program, las galerías AIR, Women's Birding, SOHO-20, Woman Space, y también las revistas Women and Art, Feminist Art Journal, Heresies impulsaron este cambio. Así, esta veta feminista impuso su semblante impetuoso en el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Y por contradictorio que parezca, este novedoso tratamiento de la representación del cuerpo femenino tiene su abrevadero en el arte occidental tradicional, cuyos autores y espectadores son, en su mayoría, hombres, no mujeres. Niki de Saint Phalle confiesa la influencia en su obra de la arquitectura de Antonio Gaudí y Fateur Cheval, además de que fue colaboradora de Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Jean Tinguely. Marisol también hizo escultura motivada por el arte folclórico, además de que también halló inspiración en el trabajo de Robert Rauschenberg y de Jasper Johns.

Sin embargo, no es posible pasar por alto que al esfuerzo de autorrepresentación de estas artistas mujeres subyace una revaloración del arte: una relectura de su historia y un replanteamiento de los criterios artísticos, una actitud que predominó durante los años setenta. En este punto puede decirse que Frida Kahlo abrió el camino a la creación de la mujer.

En esta sección se analizará la obra de Kahlo como antecedente de este concepto de autorrepresentación desarrollado por mujeres artistas. Vamos a considerar el carácter de estas obras para aclarar fundamentalmente su proceso de gestación.

Diego Rivera, quien fue su amante, esposo y compañero y él mismo gran pintor muralista de México, trabajó activamente en numerosos murales guiado por una idea de la Ilustración: que el arte debe ser para el público. A diferencia de él, desde un principio, el pensamiento y el pincel de Frida Kahlo respondían a temas muy personales, dictados por su propia experiencia como mujer y por la situación que la rodeaba. Así que para saber cómo era su vida, vamos a hacer un breve repaso de su historia.

Ella nace en 1907, en la ciudad de México. En 1925, cuando tenía 18 años, el autobús en que viajaba chocó con un tren. El dolor físico, principal secuela del

accidente, marcaría desde entonces toda su vida. A los 21 años se enamora de Diego Rivera y a partir de ese momento comparte con él la actividad política de éste. El matrimonio llega en 1929. Diez años después, cuando tenía 32 años de edad, se divorcia. Durante este tiempo sufrió tres abortos, el último en 1934, año en que su hermana Cristina y Diego Rivera sostienen una relación amorosa. Pero la separación sólo duró un año. Diego y Frida vuelven a casarse. En 1953, a los 46 años, tiene su primera exposición individual en México. En ese momento no pudo ponerse de pie. Asiste a la inauguración en su cama. Frida Kahlo muere en 1954.

Aunque fue intervenida quirúrgicamente muchas veces para aliviar los males que la aquejaron a raíz de su accidente en 1925 y de que en todo momento estuvo bajo tratamiento médico, el dolor físico atormentaba a Frida Kahlo cada vez con mayor fuerza. Así lo refleja su obra. Aquí podemos incluso plantear cierta similitud con el aborto, un dolor que sólo conoce la mujer.

Como ejemplo podemos citar su obra *Unos cuantos piquetitos!*, de 1935 [figura 40, p. 130]. En el centro del óleo, una mujer acostada en una cama, desnuda, ensangrentada por varias cortaduras en el cuerpo. En una de sus piernas sólo le queda una media amarilla y un zapato negro. Atrás de la cama, en medio del cuadro, un hombre. Su camisa blanca y su pantalón oscuro están manchados de sangre, lo mismo que el cuchillo que carga en su mano derecha; la izquierda la tiene metida en la bolsa del pantalón y en ésta lleva un pañuelo también ensangrentado. Por el piso chorrea la sangre. El fondo describe la esquina del cuarto con dos paredes. En la parte superior del cuadro, dos pájaros sujetan un letrero que dice UNOS CUANTOS PIQUETITOS! El marco se encarga de remarcar la ya de por sí cruel representación de la pintura. Es veteado, sin ninguna decoración. Tiene muchas manchas rojas, como si hubiera sido tocado por la mano ensangrentada de la mujer que está en la pintura. Las gotas rojas y las manchas, que fácilmente nos dejan ver que fueron hechas con los dedos, producen un fuerte impacto.

En general, el marco limita el mundo imaginario de la pintura y el de los espectadores. Se entiende que separa la imagen, por muy terrible que ésta sea, del mundo real de quien la contempla. Sin embargo, en este caso el marco logra su efecto: lo imaginario parecería desbordarse, traspasar el mundo de lo real: horrorizado y lleno

de estremecimiento, el espectador se percata de que lo que observa en el cuadro no está ocurriendo sólo en el mundo imaginario y que ésta retrata la situación real de la mujer en el mundo contemporáneo. Esta obra tiene su origen en un asesinato que efectivamente ocurrió. Andrea Kettenmann, autora del catálogo de Frida Kahlo, hace la siguiente interpretación:

Un reportaje periodístico sobre el asesinato por celos de una mujer proporcionó a la artista el tema para este trabajo. El asesino había defendido su causa ante el juez con las palabras: ¡Pero si no eran más que unos cuantos piquetitos! Este hecho atroz alude simbólicamente a la situación personal de Frida Kahlo, pues Diego Rivera había iniciado por esa época una relación amorosa con Cristina, la hermana de la artista. (Andrea Kettenmann, p. 39)

Esto nos lleva a suponer que en *Unos cuantos piquetitos!* la artista hace un doloroso autorretrato en la mujer ensangrentada de la pintura.

Aunque el cuerpo femenino en sí mismo no presenta deformación respecto de la concepción ideal de Kenneth Clark, la inclusión del vello le otorga ya un carácter completamente distinto. Por otra parte, el letrero que aparece en la imagen no es una técnica artística nueva. Podemos apreciarla en muchas pinturas medievales y religiosas católicas. Frida Kahlo la introduce en la pintura moderna para resaltar la pureza de la figura y quitar elementos literales.

La imagen de la mujer en la representación artística tradicional es de expresión feliz, de satisfacción. Aquí podríamos hacer referencia a las que aparecen en *El rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens [figura 14]. Las mujeres que pinta Frida Kahlo son lo opuesto. Inauguran una categoría en el arte moderno que no puede ser interpretado a través de los criterios tradicionales cuando se habla de la representación del cuerpo femenino. Dominadas por el dolor físico, en las mujeres de Kahlo no hay asomo de felicidad ni de satisfacción.

La columna rota, de 1944 [figura 41, p. 131], autorretrato, es también una representación del dolor físico. En el centro del cuadro al óleo está la imagen desnuda de la pintora cubierta de la cintura para abajo con una tela blanca. Un vacío se abre en

su cuerpo desde el cuello hasta la tela. Ahí una columna agrietada en su fuste casi cae al llegar a la cintura. Unos cinturones blancos como corsé sujetan el cuerpo, picado por todas partes por muchos clavos. De sus ojos caen gotas de lágrimas. Frida Kahlo está de pie en un campo despoblado. Sobre esta obra Andrea Kettenmann comenta:

Cuando empeoró su estado de salud y se vio obligada a llevar corsé de acero, Frida Kahlo pintó este autorretrato en 1944. Una columna jónica con diversas fracturas simboliza su columna vertebral herida. La rasgadura de su cuerpo y los surcos del yermo paisaje agrietado, se convierten en metáfora del dolor y soledad de la artista. (Andrea Kettenmann, p. 68)

La columna rota nace de la experiencia personal de Frida Kahlo, una experiencia que atraviesa el tiempo y el espacio, que aunque carece de un elemento universalmente reconocido no deja de conmover al espectador. No por otro motivo sus obras son muy cotizadas en el mercado internacional.

Pero este reflejo crudo de la experiencia femenina se debatía en Frida Kahlo con el concepto ideal de la Ilustración. Por eso el hecho de que su obra se vendiera en los mercados internacionales la hacía dudar. En 1938, a propósito de la solicitud que le hiciera Julian Levy para exponer en Estados Unidos, la artista se queja:

No entiendo qué ve en mis cuadros. ¿Por qué quiere exponerlos? (Andrea Kettenmann, p. 45)

Andrea Kettenmann explica este comentario así:

Dado que Frida Kahlo no había pintado nunca pensando en el público, le costaba trabajo entender que otros pudieran tener interés en sus cuadros. (Andrea Kettenmann, p. 45)

Ella no entendía por qué a la gente le interesaba tanto su trabajo, pero recibió con alegría la oportunidad de vender sus obras:

Así podré ser libre. Podré viajar y hacer lo que quiera sin tener que pedirle dinero a Diego. (Andrea Kettenmann, p. 45)

En adelante, las feministas no vacilan en retomar en sus obras el tema del dolor físico para acusar el maltrato que padecen las mujeres en un mundo masculino. En Frida Kahlo este no parece ser un motivo.

Frida Kahlo sólo explica su historia personal, respetaba el arte público como lo representaba Diego Rivera, que era el hombre dominante en su vida, y no veía mucho el valor de su propia expresión. Habría que preguntarse qué pensaría hoy por hoy Frida Kahlo sobre los altos precios que se pagan por su obra en todo el mundo, al ser considerada pionera de un movimiento que se opone a la concepción tradicional del arte, regida por una visión masculina del mundo, y que busca nuevas formas de representación.

II.5. Yo es otro. La representación del cuerpo femenino en la obra de Mónica Castillo

Si Frida Kahlo reflejaba inconscientemente el dolor físico y la identidad del cuerpo femenino, la artista mexicana contemporánea Mónica Castillo presenta este proceso de manera consciente en su obra. En este apartado haremos referencia a las piezas que conformaron la exposición individual *Yo es otro*, que realizó en 1997 en el Museo Carrillo Gil, en la ciudad de México.

Sus obras son autorretratos hechos en pintura, fotografía, instalación, *performance*. Su versatilidad le permite trabajar una amplia variedad de técnicas, pero el concepto que desarrolla es una constante en su obra.

Mónica Castillo nació en 1961 en la ciudad de México. Desde finales de los años setenta y hasta principios de los ochenta, estudió arte en Italia y Alemania. Durante esa época comenzó a dar a conocer su obra. En México, montó sus primeras exposiciones individuales en la década de los noventa.

Yo es otro, que retoma una frase famosa del poeta francés del siglo XIX Arthur Rimbaud, repite continuamente el rostro de la autora, a veces fragmentado. En ella resaltan los poros, el vello y las pequeñas arrugas de la piel, que con clara intención tienden a destruir la imagen ideal del cuerpo femenino. *Autorretrato de piel* [figura 43, p. 132] y *Autorretratos en tarea* [figura 43, p. 132], ambos de 1994, pueden considerarse en esta medida como representaciones grotescas.

Apenas puede identificarse la cara de la artista en *Autorretratos con señas particulares* [figura 44, p. 133] y *Autorretratos* [figura 45, p. 133], de 1993. Aquí, el rostro es más una caricatura, un signo. Mónica Castillo echa mano de este recurso para describir la diversidad y la pluralidad de una persona y la continuidad de la imagen. En los que he llamado autorretratos tipo acertijo (como *Caja con piedras I* [figura 46, p. 134], 1994, *Alfabeto* [figura 47, p. 134], 1996, *Curriculum* [figura 48, p. 134], 1997), la artista explota el filón de la representación alegórica, en la que el cuerpo apenas mantiene unidad. El caos reina en estas piezas: partes de la cara de la autora están pintadas sobre piedras, o bien son rostros a los que les falta la nariz, los labios, los ojos y que están flotando, formando un acertijo con las letras del alfabeto.

En *Autorretrato como cualquiera* [figura 49, p. 135], 1996-97, el propio rostro se desvanece. Es una pintura. En el centro del cuadro está la imagen de la cabeza, en la que aparece Mónica Castillo. El cabello, la silueta y el cuello de la camiseta se pueden observar claramente, no así el rostro, del que sólo se ve la saliente de la nariz, los huecos cerca de los ojos, la redondez de las mejillas, etc. Aunque el título de la obra indica que es una pintura de sí misma, es imposible identificar a la autora por el rostro. Es un "otro" cualquiera. En este autorretrato la autora sobrepone a su identidad personal la situación general de la mujer contemporánea.

El manifiesto de las feministas se generalizó. De una dependencia absoluta respecto del hombre, la mujer, en sus distintos papeles, como hija, esposa o madre, se lanza a una búsqueda de una identidad que todavía no puede asir del todo, porque aún no logra apropiarse de su nombre, su trabajo, su nacionalidad, su género. Su atavío y gesto, la manera de pensar, hablar, los recibe de un contexto histórico y cultural. Entonces, su personalidad no es nada propia, y su identidad no se puede explicar con la propiedad, sino sólo a partir de su diferencia con los otros. Por eso, para hacer una

consideración sobre la identidad, se tiene que ver la posibilidad de ser un otro. Si no podemos identificarnos con la propiedad, quienquiera puede ser cualquiera. Ahí se encuentra un significado de *Yo es un otro y Autorretrato como cualquiera*.

Estos problemas no son sólo de la mujer. Sin embargo, la situación que ésta vive en el mundo actual le exige plantearse a cada momento la pregunta por su identidad. Especialmente si se trata de una artista que se duele de los límites que le impone la representación que el hombre ha hecho del cuerpo femenino. Qué decir si ésta delinea por sí misma su propia figura.

En general, para representar visualmente el cuerpo se necesita estudiarlo e investigarlo como si se tratara de un objeto, para luego llevar al papel o a cualquier otro material el resultado de esta observación (pintura, escultura, etc.). Sin embargo, no aplica lo mismo para el autorretrato, pues son los propios ojos de la artista los que hacen una observación que no puede ser directa de ninguna manera, con la salvedad de que no es posible que ésta perciba su propio cuerpo como un objeto.

En el autorretrato la artista necesita un medio que refleje su imagen: un espejo, una fotografía. Sólo a través de esta imagen puede representar su propio rostro. Mónica Castillo, que trabaja el arte figurativo, ha tenido que enfrentarse a estos problemas y los conoce bien. Así lo demuestra en su instalación *Modelo para autorretrato III y representación* [figura 50, p. 136] de 1997.

La obra es un busto de mujer, que bien podría colocar al autor enfrente. Pegada en la pared, hay una tela cuadrada tejida que tiene una figura de mujer. De acuerdo con el título, la muñeca de la mujer sería el modelo y la tela, la representación. No obstante, podemos interpretar que la muñeca es Mónica Castillo, y la de la tela, su reflejo.

Nosotros obtenemos nuestra propia imagen visual al identificar nuestra imagen reflejada en un espejo. Especialmente, la mujer está educada para observar su propio cuerpo, que es visto a través del espejo de su bolsa. Ahí podemos notar la relación del espejo y el cuerpo femenino, el problema de la imagen y la identidad. Es una afirmación del fenómeno que ocurre cuando el autor observa su propio cuerpo como objeto para representarlo como autorretrato.

Esta fue también una de las preocupaciones centrales de los artistas románticos, que trataron de imprimir su propia mentalidad en el autorretrato, que por otra parte

sigue siendo uno de los temas sobre los que gira la representación artística. Mónica Castillo llega al extremo al plantear su propuesta del *Yo es un otro*.

La obra de Mónica Castillo es demasiado personal y su tema es el de su identidad. No sabe quién es ella: yo como cualquiera, yo que es otro; el ambiente vacío que aparece en su autorretrato no es agradable ni da motivo de esperanza: es el ambiente del mundo actual después del posmodernismo, un tema común en nuestros días. Pero Mónica Castillo todavía no alcanza a desarrollar un concepto artístico propio, que quizá nos permitiría conocer más a fondo el sentir de la mujer contemporánea.

II. 6. Una copia de la imagen del cuerpo femenino ideal. La representación en la obra de Cindy Sherman

Cindy Sherman es una artista contemporánea que sigue presentando activamente su obra, de la que ya se hace referencia en los libros de arte contemporáneo. Ella vive en Estados Unidos.

Nació en 1954, en New Jersey. Se graduó en la Universidad de Nueva York, en Buffalo, en 1976, y al año siguiente empezó a vivir en Nueva York. Su especialidad es la fotografía. Numera su obra y la titula *Untitled* (sin título).

En la serie de *Untitled Film Still* [figura 51, p. 137], de principios de los años setenta, presenta una imagen que alude a una película de clasificación B de su país. En ésta la autora aparece como si fuera la actriz de la película. Si no se tiene conocimiento de que esa mujer es ella, no se le identificaría. En *Disasters*, que data de los años ochenta y en donde su imagen da una impresión terrible, pueden observarse además de las partes del cuerpo, muñecos y juguetes. Aunque esta inclusión de su propia figura no se da en toda su obra, a veces es muy difícil identificarla debido al maquillaje y otras a que sólo se retratan partes del cuerpo.

En la serie *The History Portraits* [figura 52, p. 138], del 1988 a 1989 se le puede observar con demasiado maquillaje y hasta con máscara. Ya para los noventa Cindy Sherman desaparece de su obra. En la serie *Sex Pictures* [figura 70, p. 155] se puede ver a una muñeca —producida científicamente para los médicos— en pose pornográfica.

Hay muchos criterios e interpretaciones de su obra. Una, proveniente del feminismo, está relacionada con el fenómeno de la producción en masa. Últimamente, la crítica de Arthur C. Danton resalta las ligas de la fotografía con el *performance*, por ejemplo en *Untitled Film Still*. Rosalind E. Krauss aplica la teoría del psicoanalista francés Lacan para proponer una lectura de la teoría del posconstructivismo en el trabajo de Cindy Sherman. En todo caso, ambas señalan una nueva visión en torno a este conjunto de piezas artísticas.

Son tantas las interpretaciones que hay sobre la obra de Cindy Sherman que es imposible analizarlas todas aquí sin el riesgo de perdernos en el laberinto de la crítica. Así que vamos a centrarnos aquí en la relativa al problema de la idealidad y realidad de la representación del cuerpo femenino. Nuestro punto de partida serán imágenes consideradas como arte contemporáneo de primer orden.

Untitled #205 [figura 53, p. 139] es una fotografía de 136 por 102 centímetros realizada en 1989 y que forma parte de la serie *The History Portraits*, la cual está compuesta por 35 cuadros. Siempre aparece ella en estas fotografías tomadas en Italia y su intención es imitar las pinturas de los grandes maestros de los siglos XIV al XIX.

El *Untitled #205* parece que retoma la imagen de *La Fornarina* de Rafael o de Giulio Romano de 1518-19 [figura 54, p. 140], cuya modelo era la amante de Rafael. Aunque Kenneth Clark no lo destaca en su análisis, cabe aplicar a este trabajo su teoría de la representación del cuerpo ideal.

Según Danton, el gran historiador del arte Robert Rosenblum encontró sólo cinco motivos tomados de originales en las imágenes de *The History Portraits* de Cindy Sherman. Esto nos permite sustentar la idea de que uno de los puntos de partida de esta artista es la imitación. El hecho mismo de que *Untitled #205* sea una copia excepcional nos permite observar con exactitud el contraste entre ambas. Domina el centro de la obra la figura desnuda de Cindy Sherman, sentada igual que *La Fornarina*, que tiene una tela cubriéndole desde la parte baja de los senos hasta las piernas. También, al igual que *La Fornarina*, tiene un turbante en la cabeza y lleva una peluca negra, y en el antebrazo izquierdo, una pulsera. A diferencia de las otras obras de *The History Portraits* que se identifican con las pinturas originales de los grandes maestros, *Untitled*

#205 no presenta las imágenes como reflejadas en un espejo. Esto es algo que acentúa la diferencia entre *Untitled #205* y *La Fornarina*.

En cuanto a las proporciones, el cuello de la mujer de la pintura es muy largo comparado con el de Cindy Sherman; el brazo derecho que está cargando el seno izquierdo en la pintura no llega al seno en la fotografía. Además, la línea que describe el cuerpo de la mujer contiene la redondez de lo ideal, y la de Cindy Sherman la de lo real. Y lo más notable, la parte de los senos y la del estómago, que es un objeto, le dan un aliento antinatural a la obra.

La inclusión de su imagen nos deja ver que la intención de Sherman no es la copia punto por punto del original para llegar al nivel de la representación ideal, porque este elemento le da a la obra un rasgo cómico y grotesco. No obstante, Sherman tampoco trata de destruir la imagen del cuerpo ideal por este medio: este objeto es de uso médico, reproducido por estudios científicos; es decir, es una parte del cuerpo correctamente estudiado.

Aquí encontramos dos puntos importantes de la teoría de Kenneth Clark: ser racional y no obsceno. El primero lo cumple cuando utiliza la parte del cuerpo correctamente reproducido por el estudio científico, y el segundo cuando cubre las partes de los senos y el sexo.

A pesar de que la artista respeta estas dos premisas de la representación ideal del cuerpo femenino de Clark, el uso exagerado del maquillaje del que echa mano Sherman en *Untitled #205* no trata de superar la belleza de la pintura del siglo XVI sino de darle una impresión grotesca.

Si las vemos con detalle, encontramos cambios entre *La Fornarina* y *Untitled #205*: el turbante de buen gusto de la pintura pasa a ser un trapo de cocina en el trabajo de Sherman; la pulsera que dice "Raphael de Urno" es en *Untitled #205* una pulsera que no dice nada, y la tela transparente que cubre la parte baja de los senos de la mujer de *La Fornarina* se transforma en una tela que parece de cortina. Los demás elementos de la fotografía son tan comunes y corrientes que retratan sin querer una realidad cotidiana. Pero no podemos clasificar la obra de Sherman como la representación de *Naked* que presenta John Berger, porque la fotógrafa capta con toda deliberación la imagen a partir de la observación del cuerpo femenino. El hecho de que se trate de la copia de la imagen

de la mujer que dirige la vista a un espectador masculino impide aplicar del todo la teoría de Berger. Judy Chicago, por ejemplo, presenta extremadamente real el cuerpo femenino y le exige al espectador hombre que acepte la realidad de la mujer. Cindy Sherman, en cambio, lo hace grotesco y terrible para remarcar la diferencia con la visión ideal.

Generalmente se limita a introducir el cambio, con lo que invita al espectador a reflexionar sobre la imagen por medio de una contraposición: cuerpo ideal-cuerpo real. Por eso otorga tanta importancia a la representación ideal que reporta la historia del arte. Y por eso mismo la mayoría de las obras de *The History Portrait* no tienen un correlato, porque su intención es incidir sobre la concepción del espectador en torno al cuerpo ideal como una obra de arte.

Yasumasa Morimura es un artista japonés que también realiza su obra a partir de la copia de las pinturas famosas de la historia del arte en Japón. A primera vista, los trabajos de Sherman y Morimura son parecidos, pero sólo a primera vista. *Portrait (Hutago) (Retrato (gemelas), 1988-90* [figura 55, p. 141], de Morimura, parte de la *Olympia* de Manet [figura 56, p. 141], que Kenneth Clark menciona como una representación ideal del cuerpo. Se trata de una fotografía. En ésta aparece el propio autor como la prostituta que está acostada, y la sirvienta negra que está de pie junto a la cama. El original muestra a una mujer blanca desnuda sobre la cama, de cabello café y lacio, y la copia a un hombre oriental desnudo con peluca rubia. La sirvienta negra, que no llama mucho la atención, cambia por una persona que atrae la mirada del espectador por estar vestida de rosa y por su ramo colorido. El gato negro que está a los pies de la mujer es un *Hutago*, un ser que, según las tradiciones japonesas, atrae la buena fortuna. Esta transformación *kitsch* de los elementos japoneses confieren un aire cómico a la fotografía.

A pesar de que la pose y sobre todo la representación están bien logradas, los espectadores pueden distinguir fácilmente el carácter propio de la *Olympia* de Manet y el de *Hutago*. Además de su comicidad, esta última imprime una crítica al racismo dentro del arte occidental y cierta ironía hacia los usos y costumbres de la sociedad. A diferencia de Sherman, el maquillaje y el vestido que utiliza Morimura no son de uso cotidiano. Otro aspecto que hay que destacar es la manipulación por computadora de la

imagen, lo que redundaría en beneficio del color y la composición. Aquí la representación es de entretenimiento calculado. No hay nada en la obra que no lleve a la reflexión.

Al contrario de Morimura, Sherman fundamentó en elementos reales los cambios que introdujo en su pieza, enfatizando la diferencia entre lo ideal y lo real. Morimura copia e introduce el cuerpo real, pero manipula la poca diferencia con la computadora, busca llegar a la belleza ideal a través de una estética basada en el humor. Es intención del autor producir una impresión grotesca para remarcar el valor de la obra original en cuanto a la representación ideal del cuerpo femenino. Y si para Sherman no importa que exista la obra original, Morimura necesita absolutamente de ésta como punto de partida y fin de la obra.

Así que las similitudes entre Cindy Sherman y Yasumasa Morimura se reducen al uso de la fotografía como medio de expresión artístico y a la imitación de obras famosas del arte universal, pero sus motivos y sus fines son completamente distintos.

Lo grotesco le sirve a Sherman, que es una mujer, para sembrar la duda en torno a la representación ideal del cuerpo femenino, mientras que Morimura, que es un hombre, la reafirma.

En el catálogo de la exposición que Cindy Sherman presentó en 1996 en Japón puede leerse de su propia voz:

Sin embargo, yo nunca pienso que mi trabajo sea una declaración feminista o política. Ciertamente todas las cosas que pinto son observaciones características de la mujer en la cultura que vivimos. Y parte de esto es el pensamiento de amor-odio, del ser, disfrazado con el maquillaje y el glamour, que por otra parte detesto. Esto viene de tratar de ser como una dama propia y joven o de verse tan sexy o hermosa como tú misma pudieras hacerte y al mismo tiempo sentirte como una prisionera de tal estructura. Estoy segura que es algo que un hombre no podría describir. (Cindy Sherman, p. 163)

Creo que esta reflexión en torno a la relación amor-odio refleja el punto de vista de las mujeres. El problema de la representación ideal del cuerpo femenino al que se ve sujeta la mujer en el mundo contemporáneo la obliga constantemente a un ejercicio de

acercamiento y de distanciamiento constante. De ahí que podamos hablar de un movimiento "*postfeminista*".

Sherman no sólo critica la imagen concebida por el hombre, sino que observa el cuerpo real que desea ser igual al ideal y que al mismo tiempo se resiste a serlo y encarna a la mujer de nuestros días en esta contradicción. De ahí que sus recursos sean lo grotesco y lo terrible y que su trabajo plantee una nueva posibilidad de expresión, alejada de los semblantes y situaciones plenas de felicidad y gracia.

En el siguiente capítulo hablaré sobre mi propuesta estética tomando como base estos análisis e interpretaciones en torno a las obras de las artistas de la autorrepresentación, como las he definido.

III. La representación del cuerpo femenino en mis obras hechos en Japón y México.

En este capítulo abordaré los conceptos presentes en una serie de trabajos míos realizados entre 1994 y 2000 y que tienen por motivo central la representación del cuerpo femenino. Para ello tomaré como referencia el análisis y las interpretaciones que en los capítulos precedentes hice de la obra de algunas artistas.

Yo entré a la Osaka Gueijutsu Daigaku (Universidad de Bellas Artes de Osaka) en 1992. En un principio mi educación se centró principalmente en la pintura, pero desde 1994 empecé a trabajar en obras tridimensionales como parte del seminario-taller El Plan Sólido. Mi trabajo se puede calificar como tipo instalación y ambientación. No obstante, no estoy utilizando activamente la categoría de instalación y ambientación para mi trabajo. Tampoco cabe calificarlo precisamente de escultura, debido a la naturaleza del material que utilizo y mi manera de trabajarlo. Desde que en el siglo XVIII se establecieron las artes visuales dentro de la categoría de las “bellas artes”, éstas abarcaban la pintura y la escultura, disciplinas que se ceñían a principios y clasificación bien definidos. Aunque con cada época y cada nuevo artista cambiaban las figuras, los temas y el estilo, dicha categoría permaneció inamovible hasta que irrumpieron los dadaístas en el escenario artístico occidental. Obras como los *ready made* de Marcel Duchamp, figura ejemplar de dicho movimiento, fueron determinantes en la revolución de las categorías de la obra de arte tridimensional tradicional. Es decir, apareció una obra de tres dimensiones que se desviaba de la categoría de escultura. Lo que actualmente se conoce como *found object*, así como el *assemblage* y el *collage*, no son estrictamente hablando ni escultura ni pintura. Por su parte, la instalación y la ambientación incluyen varios conceptos y materiales adicionales. Una instalación podría describirse como una unidad de esculturas o *found objects*, o una representación del manejo del espacio, es decir, el espacio que presenta el artista sería en sí escultura. Un caso representativo de ambientación, desde mi punto de vista, lo constituye la obra de Daniel Buren, cuando pinta sobre la pared una serie de líneas en dos colores y con un mismo ancho.

Sin embargo, los nuevos géneros en la representación, incluidos la instalación y la ambientación, todavía no se sujetan a principio alguno, como en el caso de la escultura; de ahí que resulte imposible calificarlos.

En cuanto a mi obra en tres dimensiones, ésta no podría caracterizarse del todo como escultórica. Su estrecha relación con el espacio que la presenta la colocaría en el orden de la instalación. Aunque para realizar un análisis o una interpretación o clasificación de una obra de arte es necesario identificar el género al que pertenece, no sucede lo mismo cuando se trata del proceso creador mismo. La obra nace de los materiales y la práctica del artista, y es sólo después de la experiencia de la creación que es posible encontrar el concepto y hacer cualquier catalogación. Por supuesto, el artista siempre debe investigar mucho la teoría y la situación que rodea la obra. El motivo al principio de la creación también es importante. Sin embargo, siempre hay en la obra de arte algo no calculado e inexplicable, y esa es la fuente de la emoción. No niego que aún puedan realizarse obras precedidas por la teoría o asimilables a las categorías del arte tradicional. Pero en mi caso, primero nace algo por mi mano, de manera espontánea, y con materiales elegidos por mí, y luego busco su identidad y el concepto subyacente. El motivo central de mi obra brota de mi experiencia como mujer, como mujer japonesa estudiante de artes plásticas. Se ha señalado que en mi obra es recurrente la representación del cuerpo femenino, por lo que en varias ocasiones me han comentado que soy una artista feminista. Yo diría que sí y que no. No estoy trabajando políticamente por la libertad de la mujer, ni quiero que mi obra sea un símbolo de este movimiento político. Aunque en mi obra se podría leer una crítica al sistema creado por los hombres, clasificarla como feminista requeriría de una consideración cuidadosa, además de una comprensión de las teorías y conceptos básicos del feminismo. Sólo entonces podrían descubrirse las afinidades y diferencias con dicho movimiento. Desde que empecé a exponer mi obra, mi intención era llegar al autorretrato, el autorretrato de un ser humano, por encima del género. Pero creo que me quedaría corta en la representación del ser humano si no considerara mi propio género, pues el género femenino es parte del ser humano, y a la inversa: ser humano es parte del ser mujer, y su cuerpo es el tema, el objeto y el motivo de su representación en la historia del arte hasta

hoy en día. Por eso, la representación del cuerpo femenino es un paso que no puedo evitar si quiero representar lo que para mí es el ser humano en su totalidad.

Antes de pasar a considerar mi propia obra, me parece necesario un breve repaso de la situación general del arte moderno y contemporáneo del Japón, para mejor apreciar el contexto en el que se ha desarrollado una parte importante de mi obra.

III.1 Resumen de la historia del arte moderno y contemporáneo de Japón

Actualmente, Japón cuenta con varios museos de arte moderno y contemporáneo. Sus inventarios incluyen bastantes obras sobre la representación del cuerpo femenino, aunque no hay un catálogo dedicado a artistas como los que consideramos en el segundo capítulo. Entre otras cosas, esto se debe a la adopción de un patrón de conducta occidental: un sistema cerrado al hombre artista y al hombre espectador. Como las corrientes feministas de los años setenta no encontraron buena acogida en Japón, en los años noventa la moda *post-gender* (*postgénero*) empezó a llenar este hueco en el arte contemporáneo nacional. Salvo contadas excepciones de algunos investigadores a los que podríamos llamar “aplicados”, en el país se resolvió de tajo, sin discusión de por medio, que no existía el problema de género en la representación artística, cuando de hecho permanecía oculto.

Por mucho conocimiento que se tenga sobre la historia del arte en Japón, tal parece que los criterios de clasificación y valoración importados son inapelables, y a partir de éstos se decide qué es arte y qué no. La medida de calificación siempre es traída de occidente, y a ésta quedan sujetos la investigación y la crítica. Al final, con base en el juicio de investigadores y críticos, los museos pretenden ilustrar a su público con determinados ejemplos de arte moderno o contemporáneo. En general, esto sucede desde mediados del siglo XIX, cuando Japón abrió sus puertas a la cultura occidental e inició su modernización. Así que bien puede decirse que desde la restauración de la era Meiji (1868) modernización es sinónimo de occidentalización.

Antes de esta fecha, Japón estuvo 200 años en un estado de aislamiento casi total. De ahí que el cúmulo de información que el país recibió con la restauración de Meiji se

haya aplicado indiscriminadamente, sin haber sido comprendida en su propio contexto histórico y social.

Sin duda parte del proceso de actualización o puesta al día implicaba hacer las cosas de otra forma. En este caso, a la manera occidental. En aquel momento el arte visual tenía mucha relación con la literatura, y en especial los primeros artistas modernos del Japón siguieron de cerca el desarrollo del arte francés del siglo XIX y principios del siglo XX. El trabajo del grupo *Shirakaba-ha*, que publicaba una revista literaria, da cuenta de esta influencia. La afirmación del yo en el arte moderno fue el centro de atención de este grupo de escritores. Esta es la razón de ser de sus elogios a Van Gogh, Cézanne y Rodin. *Shirakaba-ha* reconoce esta afirmación que surge de la reflexión y posterior análisis del yo, aunque Japón la introduce a sus corrientes artísticas tal cual le viene dada del mundo occidental, sin una reflexión y análisis propios.

A pesar de que el proceso de representación adoptado parte también de la copia de un modelo, la actitud de los artistas japoneses conserva fuertes elementos del arte tradicional. Es el caso de la caligrafía. Pero la calidad de la representación se decide por su igualdad con el modelo, por la depuración de la técnica, lo que en cierta forma anula toda posibilidad de crítica, y en el extremo, de inventiva, de creatividad, por mucho que la copia llegue a superar en belleza al original.

Terminada la Segunda Guerra Mundial, Japón quedó bajo el dominio de Estados Unidos durante algunos años. Aun después de su liberación, siguió bajo la influencia de los grandes países capitalistas, como un punto estratégico en Asia contra el avance del comunismo. Luego de la Guerra de Corea vendría la firma del Tratado de Amnistía (1953), y más tarde la guerra de Vietnam, en que intervino Estados Unidos de 1954 a 1973. Japón se levantó milagrosamente, se desarrolló con gran rapidez y obtuvo estabilidad política y económica con el apoyo de Estados Unidos. La difusión del arte japonés en todo el mundo vivió una época de apogeo.

Sin embargo, el problema fundamental del arte contemporáneo en Japón sigue siendo el mismo, en la medida en que las categorías artísticas quedan restringidas a los cánones occidentales de copia de un modelo, en la medida en que no va más allá de éstos y los trasciende, en la medida en que no llega al nivel de la creación, pues no existe la concepción de una estética que acepte la crítica como su primera premisa. Ni el

Neo Dadaísmo Japonés ni el *Mono-ha*, que tiene carácter minimalista, alcanzan esta meta, por mucho que sus orígenes se remonten a la reflexión y el análisis.

La sobrecarga ideológica de los modelos a representar es un problema aparte. En el caso particular de las corrientes feministas, éstas llegan a Japón procedentes de Estados Unidos fuera de contexto, sin una referencia cultural precisa, puntual, que las haga entendibles, que las explique, que dé cuenta de ellas. Este fue el entorno en el que empecé a estudiar el problema del género en la representación del cuerpo femenino, con el “agravante” de ser mujer.

En la siguiente sección voy a considerar los conceptos relacionados con la idealidad y realidad de la representación del cuerpo femenino que desarrollo en mi obra.

III.2 La moda como armadura y el cuerpo ideal de la mujer contemporánea.

Sobre la obra *Onnanoko no huku* (“*Vestido de muchacha*”, 1994).

Mi primera obra relacionada con el cuerpo femenino es *Onnanoko no huku* (*Vestido de muchacha*, 1994) [figura 57, p. 142]. La obra es de hojalata, de tres dimensiones. Está colgada de la pared y tiene la forma de vestido de mujer sin mangas. El diseño del vestido es muy sencillo, no es nada especial, trae la redondez de los senos y la falda como si estuviera puesto.

La hojalata se cortó como *plano desarrollado*, y después le di la forma de vestido. La redondez de partes como los senos las trabajé batiendo la hojalata con el martillo. Antes que representar el cuerpo femenino, esta obra representa su ausencia.

Como mencioné en el primer capítulo, mucho del ideal para la mujer contemporánea está contenido en la moda. Y en la sociedad actual el vestido tiene una función múltiple, desde proteger físicamente el cuerpo hasta mostrar condición y rango social, capacidad económica, gusto, etcétera. De alguna manera, el vestido femenino es un elemento que completa el cuerpo femenino real con el ideal que aparece en las revistas de moda.

En la mujer el vestido remarca los puntos importantes del ideal contemporáneo: la línea y delicadeza del cuerpo, la estrechez de la cintura, la redondez de los senos,

pero al mismo tiempo oculta las partes feas del cuerpo real, como los vellos y la gordura, etc. En este sentido, el vestido de la mujer sirve como armadura. Es decir, el vestido protege mientras sujeta al cuerpo femenino. A pesar de que el vestido fue hecho con el tamaño y la forma del cuerpo real, la mayor parte de las mujeres ciñen su cuerpo a dietas y ejercicios para lograr el tamaño y la forma del vestido.

Este es el contexto de *Onnanoko no huku*. El metal, que es el material de la obra, sugiere una armadura. La sencillez del vestido y las formas representadas son esa protección y esa sujeción del cuerpo femenino en la vida diaria. Sin embargo, como tal, no aparece el cuerpo femenino ideal protegido por la armadura a que aluden las revistas ni el cuerpo real lastimado por el vestido-metal. La obra no representa la alegría del cuerpo femenino ideal ni tampoco la aflicción del cuerpo real sujetado por la imagen del cuerpo ideal.

La relación cuerpo femenino ideal-cuerpo femenino real lleva implícita la relación amor-odio que menciona Cindy Sherman. Son dos aspectos que no deben perderse de vista, porque si se muestra un solo lado no se abordaría el problema total sobre el cuerpo femenino. En este sentido, la totalidad de la representación es el elemento más importante del arte de nuestros días, pues no sólo tiene que ver con formas y materiales, sino con el fenómeno social, la civilización, la actividad del ser humano como contexto que fundamenta el contenido.

Así que aunque la forma se represente completa, como el desnudo que menciona Kenneth Clark, si ésta enfoca solamente un lado del cuerpo femenino, no alcanza a abarcar su totalidad. Por el contrario, aunque en la figura falte alguna parte del cuerpo, adquiere esta totalidad artística si refleja la situación completa del cuerpo.

Por esta razón, en *Onnanoko no huku* evité realzar --representando el cuerpo casi perfecto con la armadura o el cuerpo real lastimado por el vestido de metal-- la relación amor-odio del cuerpo femenino ideal. Este esfuerzo le dio un toque de ambigüedad a la pieza, aunque puedo alegar en mi favor que en este espacio es en donde pueden desplegarse a todo lo que da el sentimiento, la imaginación y la reflexión del espectador, que establecen a fin de cuentas el vínculo con la obra de arte. No creo en la idea del artista sólo con su obra aislado de su entorno. Y aquí reafirmo el concepto de totalidad al que hice referencia líneas arriba.

Por supuesto, el artista trata de cumplir la representación a partir del desarrollo de un concepto para comunicarse con el espectador, para que éste la entienda y despierte su emoción. Como dije antes, el que subyace en *Onnanoko no huku* y le da sentido a la obra es la ausencia del cuerpo femenino con la protección y la sujeción de la moda.

Empecé a representar el cuerpo femenino como la ausencia del cuerpo ideal y real porque actualmente esta primera imagen pretende suprimir la segunda. Las revistas de moda, por ejemplo, retocan las fotografías de sus modelos con ayuda de programas computarizados para quitar el vello, la gordura y las arrugas o para alargar cuellos y piernas, y así fabrican las imágenes que luego venden a su público.

Dice Laurie Toby Edison, autora de *Women in Large (Mujeres en grande)* [figura 58, p. 143], un catálogo de fotografías de desnudos de mujeres gordas:

En Estados Unidos, en los años cincuenta, los cuerpos de las modelos de las revistas de moda representaban a 25% de las mujeres del país; en los años ochenta, a 8%, y en los años noventa, cero por ciento. (Megumi Kitahara, p. 201)

En sentido estricto, la imagen del cuerpo ideal en la moda se produce con retoque por medio de computadora. En general, las figuras de las modelos que aparecen en las revistas son ficticios, no existen en realidad. Este fenómeno no sólo ocurre en Estados Unidos, sino también en algunos países de Asia, Europa y América Latina.

Por eso la desaparición del propio cuerpo de la mujer es motivo fundamental de *Onnanoko no huku*. El vestido vacío de metal simboliza la protección y la sujeción del cuerpo femenino ideal en la moda. La metáfora que le da aliento: la ausencia del cuerpo femenino.

III. 3 El cuerpo femenino ausente. Sobre la obra *Hito* (“Ser humano / hombre”) y *Onnanoko no heya* (“Cuarto de muchacha”) en 1994.

La moda reina sobre el cuerpo de la mujer, y ser delgada es la moda. Lynda Nead explica sobre la forma concreta del cuerpo femenino ideal en los años noventa:

En la década pasada, para que una mujer tuviera “una forma excelente” tenía que ser firme, compacta, atlética y saludable. (Nade, p. 26)

La exaltación del cuerpo femenino es el punto de partida de *Hito* (*Ser humano/hombre*, 1994) [figura 59, p. 144]. La obra es una estatua de red metálica sin cabeza y sin brazos. El tamaño es de 50 cm de largo por 30 cm de ancho y 140 cm de alto.

En principio, planeaba la representación del cuerpo femenino como ser humano. De ahí el título. En japonés, las palabras casi no tienen género. Entonces *Hito* equivale tanto “ser humano” como “hombre” en general, que incluye los dos géneros, y también a lo que no tiene género. Reflexionaré sobre este punto más adelante, pero por el momento sólo quiero dejar sentado que para llevar a buen término una tarea así todavía falta una comprensión clara de qué es ser mujer. Considero que hasta ahora no ha pasado de ser el objeto visual del artista-hombre y del espectador-hombre. Aquí radican, en todo caso, mis limitaciones al pretender representar el cuerpo femenino como ser humano, pues el problema de género queda aún pendiente.

Hito muestra un cuerpo femenino delgado, algo parecido al ideal de la moda actual. Esto viene como reacción al modelo tradicional de la escultura del arte occidental, en la que el cuerpo es opulento y enfatiza una redondez y una suavidad que reflejan el gusto sexual del hombre y que dan pie a una estética en la que la belleza de la mujer es esencial.

Por otra parte, me sentí movida contra el juicio del valor artístico tradicional, especialmente el que se le da a la escultura. No entiendo el hecho de que se determine el valor artístico de la obra en función de su peso. Si ésta pesa mucho tiene más valor que la obra ligera. Para mí es algo inaceptable y me cuesta trabajo creer que esto se dé hoy por hoy en el mercado del arte. Entiendo que materiales como el bronce y el oro influyan en la cotización de las piezas, aunque esto me lleva a pensar que toda obra hecha con un metalpreciado tendría un valor alto y la de papel, uno muy bajo. Y al

contrario, creo que el valor de las piezas de arte contemporáneo no puede establecerse sobre la base del material del que están elaboradas. Estas consideraciones me llevaron a buscar materiales ligeros y baratos para *Hito*.

No niego, por otra parte, el impacto visual que logra el peso del material ni el valor de algunas esculturas muy pesadas ni la estética de la escultura tradicional. Sólo escogí explorar otra posibilidad. El volumen en la representación visual de tres dimensiones, que es un elemento importante de la escultura tradicional, también lo es para mi obra. Todos mis trabajos de principios de los noventa tienen influencia occidental. Sin embargo, se trata de una técnica y de una estética con las que no trabajo a mis anchas, aunque es cierto que a nosotros los orientales no dejan de impresionarnos sobremanera, no sólo por cuestiones de nuestro diferente bagaje cultural. No logro armonía al echar mano de estos recursos. Es como si me pusiera una ropa incómoda, que no es de mi talla y a la que no estoy acostumbrada. Igual me pasa con las obras occidentales, por mucha emoción que despierten en mí. Esta falta de armonía es equiparable a la incomodidad que siente un oriental cuando usa ropa occidental. Esto no quiere decir que bastaría con ponerme un *kimono*, pues por mucho que sea la ropa tradicional de Japón ya no satisface nuestras necesidades actuales de vestido. Con esto quiero decir que la vida y la cultura tradicional de Japón, la manera de la representación y el juicio del valor del arte tradicional, están a punto de desaparecer. En este sentido bien puede hablarse de un desfase, o incluso de una ruptura, de juicios de valor en la vida cotidiana de Japón. Es algo parecido a lo que ocurrió en México a raíz del movimiento de Independencia. Era imposible reencauzar el destino de la nación a partir de las concepciones indígenas que funcionaban hasta antes de la Conquista y que vieron su ocaso durante el colonialismo europeo. De la misma manera, no basta con remontarse a los orígenes para dar cuenta de la cultura nacional japonesa, que en cierta forma ha diluido en su seno mucho de lo que ha traído de Occidente.

Y en lo que a la obra artística se refiere, nos referimos nada más y nada menos que a la concepción ideal. Es un problema que en Europa llevó a la reflexión con el posmodernismo y el poscolonialismo. Con la representación del cuerpo ocurre lo mismo. El cuerpo ideal representa siempre el occidental, no el oriental. Los cánones de la belleza que promueven las revistas de moda japonesas son los mismos, o copia, si se

prefiere, que los que difunden las revistas de Estados Unidos y Europa. Así que las jóvenes se afanan en mantener su cuerpo esbelto por medio de dietas y ejercicios, se pintan el cabello de rubio, broncean su piel en el salón de belleza para parecer morenas o negras o se cambian el color de los ojos a azul o verde con lentes de contacto, aunque no dispongan de recursos para disimular u ocultar su perfil de raza totalmente japonés. Y aquí cabe preguntarse: ¿qué significado tiene para ellas el cuerpo real? Cuando vivía en mi país veía la actitud de estas jóvenes con mucha normalidad, y nunca me puse a pensar en las razones de fondo de este fenómeno, que por otra parte alentábamos al no oponerle resistencia alguna y afirmarlo sin más. Un sentimiento inexplicable de falta de armonía e incomodidad quedó como sedimento de esa experiencia, el conocimiento real y verdadero del vacío creado en torno al cuerpo femenino, ante la imposibilidad de encarnar ese ideal que impera en la moda.

Hito refleja ese cúmulo de ideas, emociones y sentimientos. La estatua crea la transparencia del vacío, permite ver hasta el fondo a través del cuerpo femenino de piernas largas y cintura fina una frágil existencia. La falta de la cabeza simboliza tanto la carencia de la capacidad del juicio como la de la propia identidad sobre el cuerpo, y la falta de los brazos representa la falta de actividad propia. En cierto sentido, *Hito* es al mismo tiempo la representación del cuerpo femenino que recibe afirmativamente la imagen del ideal y su crítica.

La obra de instalación *Honnanoko no heya* (Cuarto de Muchacha, 1994) [figura 60, p. 145] es la unión de *Onnanoko no huku* (vestido de muchacha) [figura 57] con *Hito* (ser humano/ hombre) [figura 59]. La estatua del cuerpo femenino de red metálica sin cabeza y sin brazos tiene una falda blanca. La escultura está clavada a una base metálica con un tubo que la atraviesa por el lado izquierdo. Está de pie enfrente del vestido metálico que está colgado a un pilar de concreto.

La suavidad y el color brillante de la tela de la falda enfatizan la dureza del cuerpo de metal, que le da una impresión dolorosa por sus partes huecas, de donde han sido arrancados los brazos, la parte del muslo que tiene tela de gallinero y la parte clavada por el tubo. El contraste entre falda y el vestido metálico que está atrás de la estatua acentúa su dureza y su peso, le da el carácter de armadura.

He aquí algunos motivos de la pieza: el cuerpo femenino vacío, la falta de identidad, juicio y actividad propios, que denota el intento de ponerse un vestido que sujeta al cuerpo real como armadura. La situación que rodea al cuerpo femenino de la representación se encuentra en la vida cotidiana de la mujer actual. Es decir, el fenómeno que representa la obra bien podría ubicarse en el cuarto de una muchacha. Y el ambiente de este cuarto es de desesperación y vacío, ajeno por completo al de alegría y diversión que ilustran las revistas de moda. He ahí el cuerpo vacío, la existencia frágil y una desesperanza ambigua y oscura.

III.4. La representación del cuerpo femenino vacío.

En trono a *Hitobito (Gente)*, 1994.

En las secciones anteriores presenté algunas de mis obras de hoja de lata y red metálica que representan el cuerpo femenino, y subrayé la importancia de la ligereza del material en mi obra tridimensional. Esta tendencia se extiende a los trabajos siguientes.

La obra que aquí analizaré, *Hitobito (Gente)*, 1994 [figura 61, 62, p. 146, 147], es una instalación realizada en papel e integrada por una serie de desnudos femeninos colgantes. Sus medidas son: 50 cm de largo por 40 de ancho y 170 de alto. El cuerpo en esta obra carece de brazos y pies, y sólo se ve el frente, a manera de relieve.

El cuerpo tomó forma a partir de un maniquí. Primero cubrí el frente del maniquí con papel japonés *shouji gami*. Luego, lo remoqué y lo fui adhiriendo al maniquí atándolo con hilo de algodón. A continuación unté la parte exterior del papel con pegamento y, ya seco, lo retiré. Así, el maniquí hizo las veces de molde, mientras que la ligereza del papel, la resistencia de sus fibras y el pegamento contribuyeron a mantener la forma original con todos sus detalles.

Los seis cuerpos se obtuvieron a partir del mismo maniquí, de ahí que parezcan casi idénticos. No obstante, es posible apreciar sutiles diferencias en las poses, particularmente en la inclinación del cuello, así como en el equilibrio de cada uno de los cuerpos, cuyas diferencias en la disposición de los hilos y en las arrugas del papel los separan unos de otros. Vista la obra en conjunto son más apreciables todavía las

diferencias del relieve. Y es aquí donde asoma el tema de la identidad y la diferencia, alusión que se percibe sólo mirando la serie. Por eso, es mejor clasificar esta obra como una instalación de seis piezas que como una reunión de seis piezas independientes.

El maniquí que utilicé como molde original no es un modelo especial, sino un maniquí común y corriente, fabricado en serie, como el que se encontraría en cualquier departamento de ropa o escaparate de un centro comercial. Su forma es la de un típico maniquí que muestra el cuerpo ideal de la moda actual.

Viniendo de un maniquí, el cuerpo de las estatuas es característico de lo que representa el ideal en la moda. Su cuerpo es perfecto y refinado, con una altura de ocho cabezas, senos de suaves líneas y curvas, cintura estrecha y piernas delgadas y largas. Aunque el maniquí fue fabricado en Japón, no acusa los rasgos característicos de los japoneses en su rostro, pues la nariz es muy alta, los ojos están hundidos y tiene una barbilla puntiaguda. Su expresión es netamente occidental en sus rasgos, concretamente, lo que muestran las modelos de las revistas de moda de Estados Unidos y Europa.

La obra, sin embargo, es muy diferente con respecto al maniquí. El cuerpo femenino aquí está en su totalidad cubierto por arrugas. La arruga representa el movimiento del agua cuando se remoja el papel y toma la forma concreta del cuerpo. A primera vista da la impresión del momento en que el aire, al golpear una tela suave, abraza la forma del cuerpo de la mujer: es bello, y sin embargo, uno se da cuenta luego, al estar observándolo, que la corriente de arrugas continúa hasta que se interrumpe con la serie de hilos, produciéndose innumerables dobleces diminutos. Las arrugas envuelven y se apoyan en la forma del maniquí, cuya piel original es la piel delicada del cuerpo ideal; pero al mismo tiempo, la impresión es muy distinta de la que produciría el simple el maniquí. La arruga es el elemento más importante en esta obra, porque en ella se sustenta la forma, y cobra expresión. Por una parte, se asimila en su generalidad a la idealidad formal de la escultura griega antigua, y por la otra, da una impresión algo dolorosa, sofocante y cruel.

Que las figuras carezcan de brazos y pies, y que estén colgadas en la pared, enfatiza el motivo de dolor y crueldad. Esta representación podría remitirnos a los relieves de los mártires que se encuentran en las iglesias antiguas. El grupo de cuerpos colgantes alude a una ejecución. En la obra *Sorciera Rouge (Bruja Roja)* [figura 33] de

Niki de Saint Pahlle, que es también una representación de un cuerpo femenino colgado, se alude asimismo a una ejecución.

En el caso de mi obra, los cuerpos no están ensangrentados, la representación no es tan grotesca como la de Niki de Saint Pahlle. Las estatuas femeninas son bastante inexpresivas, guardan silencio. Y el cuerpo que cubre la superficie de papel arrugado es el vacío.

Con la transformación del material original del maniquí en la obra, se ha logrado aclarar el problema de la forma como modelo del cuerpo femenino ideal producido por la moda: se rebasa el límite de reconocimiento social del maniquí, que es sólo un muñeco para vender ropa, es decir, un colgador en forma de cuerpo humano concebido para resaltar la imagen de los productos. El cuerpo femenino vacío de la obra representa la debilidad de la existencia y la pasividad de la mujer sujeta por la moda.

Como ha mencionado correctamente Cindy Sherman, nosotras las mujeres contemporáneas tenemos una relación de amor-odio con la imagen del cuerpo femenino ideal. En cualquier momento de la vida cotidiana, deseamos identificarnos con la imagen del cuerpo ideal que se nos exige; por otro lado, sentimos odio ante tal sujeción.

La dificultad de identificarse con el cuerpo ideal desemboca en odio hacia el propio cuerpo real, al cual se culpabiliza por su imperfección y al final se rechaza. Los numerosos casos de anorexia en las mujeres reflejan el extremo de tal negación de sí misma.

Aunque lograra identificarse más o menos con el cuerpo ideal ¿habría una verdadera estima de sí misma viéndose sujeta a tal imagen impuesta? Lo dudo mucho. A fin de cuentas, un cuerpo ideal debería ser firme, compacto, atlético y saludable, cuando en la realidad el cuerpo modelo dista mucho de serlo.

Así, esta obra representa la ejecución de una mujer consagrada a la imagen del cuerpo femenino ideal con el que por un momento se identifica. Estas figuras son las mujeres que lograron el efímero cuerpo ideal: carecen de personalidad e iniciativa propias, no pueden sostenerse en sus propios pies, están colgadas, y deben guardar silencio al haberse sometido al cuerpo ideal.

Esto me recuerda la fábula de *La sirenita* de Andersen. La mujer viene a este mundo dejando en prenda su capacidad para comunicarse, y esto sólo para entregarse al

hombre que habrá de someter su voluntad. Al no lograrlo, la sirena desaparece transformada en espuma de mar. La fábula se repite ahora en la mujer que, en busca de su ser, se inmola a sí misma en la consecución de una forma ideal que la hace perder su capacidad de expresarse, su personalidad y su voluntad. Y la historia desemboca siempre en tragedia.

III.5. El concepto oriental del silencio y el vacío. Su importancia en la representación artística tradicional japonesa

En esta sección se hace necesaria una explicación complementaria sobre el concepto del vacío y el silencio, porque hay una diferencia fundamental de interpretación sobre estos conceptos entre Oriente y Occidente.

Mientras que para Occidente guardar silencio equivale a no tener nada que decir por carecer de opinión propia o de una actitud que afirmar por medio de acciones concretas --y en ese sentido denota subordinación, sumisión e incapacidad--, en el contexto oriental se considera como una manifestación sobre algo que no se puede expresar positivamente ni con palabras ni con actitudes.

En *Hitobito (Gente)* manejo este concepto. La intención es que el espectador se imagine su significado. El por qué y el para qué mantienen en esta obra el mismo rango de representación. Como toda manifestación, guardar silencio también supone una razón o un motivo, que puede ser de rechazo profundo. La India, por ejemplo, superó el dominio de un país occidental con el método de la “no violencia, no resistencia, no subordinación”. En este caso el “no hacer” y “no decir”; esto es guardar silencio, pasó a ser un manifiesto.

La nada budista podría aportar elementos para entender el significado de estos conceptos. Aunque para ambas culturas tiene el significado de ausencia y negación, en Oriente la nada es además un concepto totalizador, que trasciende la extrapolación con el ser., que explica la existencia del universo, pues ésta lo abarca todo. Tres son los ejes sobre los que gira la doctrina budista para llegar a un estado estático de perfecta abnegación: la mutabilidad, el dolor y la negación del yo. Aquí el silencio respecto de

problemas filosóficos y metafísicos obliga a enfrentarnos a la realidad, y cuando se le relaciona a la moral o a la estética trastoca sus contenidos con los de la belleza.

Esta acepción llegó a China, y ahí, se estableció como Zen (que es un tipo de Budismo) y su teoría del conocimiento de la verdad absoluta, que se nombra con la palabra *nada* y que es el fenómeno primero de este mundo. En el pensamiento *Zen*, "*kuuoku*", la casa vacía, es el espacio de la nada. Pero por otra parte el vacío tiene la connotación de que diversas cosas de este mundo no tienen esencia. De esta forma, se vincula con el conocimiento del nirvana, con la virtud del Zen, principio de la doctrina budista.

Así, en el contexto oriental, el vacío es el carácter y el símbolo de la verdad, es silente y apacible. El arte oriental tradicional trata de representar la nada con el vacío y el silencio, de la misma manera que los artistas occidentales hacen del cielo el espacio ideal para representar la belleza bajo la influencia del cristianismo.

Y el *Zen*, que une el conocimiento del nirvana con la nada, se vincula estrechamente con el arte japonés tradicional en todas sus manifestaciones, como son la ceremonia de té, el arreglo floral, la caligrafía, el dibujo y la pintura. También tiene una gran influencia en la vida cotidiana: en el vestido, el alimento y la vivienda.

Sin embargo, como he mencionado varias veces, no se puede aplicar tal cual el concepto de arte tradicional a la obra de los artistas contemporáneos, pues hay que dar cuenta de las rupturas culturales. Para mí, por ejemplo, que nací después de Segunda Guerra Mundial en el seno de una familia de clase baja, la estética tradicional japonesa me parece ajena en muchos aspectos.

Cuando uno se enfrenta al concepto occidental opresivo y represivo, es posible criticarlo y revalorar la cultura propia --como la japonesa, la maya o la inca-- utilizando estratégicamente las referencias características como elementos teóricos. Sólo así podría entenderse el carácter universal y absoluto que ha adquirido la cultura occidental, cuyas constantes de violencia, colonización, dominación, persecución y muerte resultan incoherentes fuera de los parámetros que ha impuesto. Invertir la posición de precedencia de estos valores, como lo intentó Berger, no resolvería el problema esencial.

En la actualidad, ya hay toda una crítica bien fundamentada en torno al pensamiento centroeuropeo. Y ésta deriva en el reconocimiento de los valores no

occidentales. Después de la inclusión de las máscaras africanas en la pintura de Picasso [figura 28] es muy común que los artistas recurran a elementos de estas culturas en sus trabajos. De hecho, el arte moderno logró su consolidación en la propia riqueza de las colonias europeas, que lograron poner en entredicho las verdades absolutas de Occidente. Este fue el corolario de la explotación de que fueron objeto.

Esta breve explicación de los conceptos de vacío y silencio y su relación con la belleza tiene como propósito señalar algunos derroteros respecto de las influencias que pueden encontrarse en mi obra, así como proporcionar elementos de interpretación del contexto cultural de Japón. De ahí que para entender mi obra en su justa medida sea indispensable comprender la ruptura histórica y cultural del arte tradicional de mi país, pues no basta con asimilarla a los cánones de la estética oriental. Al igual que todo artista contemporáneo, me mueve el deseo de presentar la verdad en mi obra, por dolorosa y cruel que ésta sea.

III.6. “Mi cuerpo vacío”. La representación del cuerpo vacío a manera de autorretrato. Sobre la obra *Watasitachi karanano* (*Nosotras somos vacíos, Nosotras somos cáscaras, Desde nosotras...*) de 1995-1996.

La obra que vamos a considerar obtuvo el premio del taller de experimentación en la exposición de graduación de la Osaka Geijutsu Daigaku (Universidad de Bellas Artes de Osaka) en 1996. Su título, *Watasitachi karanano* [figura 63, p. 148], es un juego de palabras que se puede entender en tres sentidos: en primer lugar, “somos cáscaras”; en segundo, “somos vacíos”, y por último, “desde nosotras...” Como lo indica el título, una vez más aparece el vacío como tema central.

La obra es una instalación integrada por un conjunto de dieciséis estatuas realizadas en papel y que representan a un grupo de mujeres. La figura de la mujer mide 40 cm de largo por 30 de ancho y 140 de alto, y no tiene brazos ni cabeza. La forma de su cuerpo de nuevo la obtuve a partir un molde de mi propio cuerpo. La figura acusa leves deformaciones, pues ha sido mi intención representar la figura ideal a manera de “cáscara” desprendida del cuerpo real.

Mientras que en la anterior obra, *Hitobito (Gente)* [figura 61, 62], la forma fue tomada de un maniquí, ésta ahora proviene de mi propio cuerpo. En aquélla las estatuas aparecían colgadas y hechas de *Shouji-gami* (papel japonés que se utiliza en las puertas tradicionales japonesas) hecho a máquina. En esta ocasión, están de pie, y para soportar su peso se utilizaron dos tipos de papel: el *Shouji-gami* y otro, hecho a mano: el *Echizen-washi* (de Echizen, una provincia de Japón donde se produce el papel tradicional). El *Shouji-gami* es resistente al agua y muy delgado, pero la fibra es corta, lo cual le resta flexibilidad y hace que se rompa fácilmente; por el contrario, el *Echizen-washi* es de fibra larga y más flexible, pero cuando se remoja la fibra tiende a despegarse ya que en su producción no se utiliza pegamento sintético alguno. Por eso no conviene utilizar sólo el *Echizen-washi* para dar forma, ya que es muy difícil despegar el papel del molde. Así, para esta obra utilicé los dos tipos de papel mezclados: uno me proporcionaba buena resistencia al agua, y el otro la fuerza de la fibra para aguantar el peso del material de la obra, y aunque de características diferentes, ambos son básicamente papel japonés. Otra ventaja de estos materiales en combinación es que se llevan bien con el pegamento de arroz japonés que utilizo. El grueso del papel en la obra terminada es de uno a tres milímetros, y cada pieza escultórica es muy ligera.

He mencionado que la forma de cada estatua ha sido obtenida de mi cuerpo. Para ello he seguido los siguientes pasos: primero se obtiene un molde de yeso de cada parte de mi cuerpo; luego, siguiendo la técnica del FRP, se hace una estatua de mi propio cuerpo en resina. El tercer paso es cubrir la estatua con trozos mojados de *shouji-gami*; en seguida se utiliza el engrudo de arroz para adherir el *Echizen-washi* a la estatua ya cubierta de *Shouji-gami*. Ya seco el papel, con una navaja se le corta en línea recta por la orilla del cuerpo y se despega. Por último, se unen las partes con *Echizen-washi* remojado en pegamento aplicado desde el exterior de la pieza.

Como ya dije, mientras que en *Hitobito (Gente)* la forma tomada del maniquí simboliza el cuerpo ideal según los cánones de la moda contemporáneos, ahora la figura es la de mi propio cuerpo, es decir un cuerpo real. Siendo así, podría considerársele un autorretrato, pero también es un ejemplo de la forma real del cuerpo femenino. En el caso que nos ocupa, me resulta indiferente que sea o no mío el cuerpo que se utilizó como modelo original. La obra, al haber tomado forma de mi propio cuerpo, en cierta

forma me representa a mí, soy *yo*. Pero al mismo tiempo, al tratarse de un cuerpo vacío, no representa nada ni nadie. Más bien, presenta (y representa) una interrogación: ¿qué es *yo*?

En la obra *Hitobito* intenté exponer el problema de la subjetividad y la volición femeninas mediante la analogía entre la imagen del cuerpo femenino ideal y real con el concepto del vacío y el silencio. Pero ahora surge otra pregunta: ¿hay tal cosa en mi cuerpo real como un *yo*, del que pudiera darse la volición?

A diferencia del cuerpo de maniquí, el mío está de pie. Gobierno mi cuerpo, me muevo, pienso, hablo por mí misma. Así, digamos, me afirmo como persona y aparentemente mi voluntad y mi *yo* tienen preeminencia sobre el cuerpo.

Sin embargo, si miramos más de cerca la relación *yo/cuerpo*, descubrimos que la separación es absoluta. Para arribar a la afirmación de que el *yo* es la identidad personal tendremos por fuerza que recurrir a la palabra y el lenguaje, y todo sistema de significación sustentado en la palabra es heredado, nos viene de la educación y la tradición, nunca parte de uno mismo. En tal sentido, no hay la libertad de elección. Y ha sido dicho sistema el que ha pesado ideológicamente en la larga historia del hombre. Por ejemplo, el término *hombre* tiene doble significado: hombre en el sentido de “varón” y hombre como género humano: hombre y mujer; *mujer* se restringe a un solo género. *Hombre* abarca ambos géneros, es decir, es todo; *mujer* es sólo una parte. Se puede decir *hombre* = ser humano, pero no se puede decir *mujer* = ser humano, dadas las convenciones del lenguaje. Es imposible desvincularse del todo del sistema lingüístico, nosotros que pensamos a través de la palabra, que somos palabra.

Entonces ¿quién es el sujeto del cuerpo femenino? El sujeto de mi cuerpo sería *yo* misma. Sin embargo, después de lo que acabamos de decir, ¿si *yo* soy un ser que sólo puede afirmar su existencia, definirse, mediante la palabra, me es posible ser algo independientemente de ésta, con voluntad y personalidad propias?

Dado que el nombre, la nacionalidad, el género, el trabajo, el gusto, en suma, todo aquello que constituye el “*yo*”, es cambiante y ha sido asimilado durante un proceso de *formación*, además de por situaciones fortuitas, entonces la persona no sería sino una reunión efímera de características en un contexto histórico y geográfico dado. El cúmulo de signos determinantes de mi *yo*, como lo pueden ser las palabras, son *lo*

otro en relación con mi cuerpo real. Y este problema de la relación entre lo que soy yo (subjetividad) y lo que es (realidad) me atañe a mí lo mismo que a la generalidad. El vacío y el silencio que aparecen en esta obra representan la situación del cuerpo real contemporáneo por cuya existencia y pertenencia preguntamos.

En la obra que ahora nos ocupa, la representación del cuerpo femenino no reúne las características indispensables para constituir una imagen ideal del cuerpo, es decir, no ha sido rehecho, le faltan secciones, la pose no cumple con los cánones clásicos de equilibrio. En suma, se trata de la representación de un cuerpo femenino real, al margen del objeto visual concebido por el hombre para el hombre. Lo que me interesaba era presentar un cuerpo femenino tal cual es, el de un ser humano, el cual en su vacío esencial trasciende la abstracta idealidad, sin negarla, y enfatiza la crudeza, e incluso la crueldad, que ofrece la visión directa del cuerpo. Sin embargo, no puedo decir que haya logrado la representación del cuerpo de una mujer tal cual. Toda tentativa de realismo ha sido superada por el símbolo: la ausencia de cabeza simboliza la nula pertenencia del cuerpo a la persona, al yo, mientras que la carencia de brazos alude a una falta de reconocimiento de la mujer hacia su propio cuerpo. Las figuras de la obra son la pura representación de su forma, definida y acentuada principalmente por características propias de lo femenino: la redondez de los senos, de las nalgas, y desprovista ya, por una parte, de aquella depuración formal señalada por Clark como ingrediente último de la representación del cuerpo femenino ideal, y, por la otra, del énfasis en los elementos grotescos característicos de las imágenes de Judy Chicago [figura 31] o Mónica Castillo [figura 42-50].

Aquí podría establecerse un paralelo con el fenómeno del lenguaje al que antes hice referencia. Hombre puede significar el ser humano en general, pero la mujer representa solamente a la mujer, característica que impide que abarque dicha generalidad. Ahora, esta instalación me exigió reconocer un límite en la representación del cuerpo femenino. Mi sentimiento hacia mi propio cuerpo como femenino es muy difícil de representar en términos tan amplios, resultaría vago. En relación con la afirmación del yo como persona en el sistema del lenguaje, el cuerpo sería algo distinto, sería lo *otro*. En cuanto a la representación del cuerpo femenino, éste no puede presentarse como “ser humano”. Mientras que en el caso del lenguaje verbal, no

encuentro salida ni esperanza con respecto a mi propio cuerpo. En la obra me doy cuenta de que la figura del cuerpo femenino no representa al ser humano, no trasluce la sustancia del ideal concretado en el objeto sexual ni tampoco un intento por atacar la imagen elaborada por el hombre.

Mis cuerpos vacíos expresan mediante el silencio esta imposibilidad de afirmación o negación. Y la existencia de mi cuerpo vacío en su representación deja apenas espacio para dar cuenta de mi propia existencia, que es la de un ser en pedazos.

Aquí también encuentro el amor y el odio hacia mi propio cuerpo. En la representación aparecen mezclados ambos sentimientos: por un lado, quiero afirmar y presentar mi cuerpo como mi propio ser; por el otro, se adivina la desesperación al representarse mi ser humano limitado a y por su condición femenina.

Cuando un artista varón realiza un autorretrato, no se detiene a reflexionar sobre si existe o no un problema de género en su representación, pues el autorretrato siempre ha sido la representación del hombre. Pero en el caso de una mujer artista, surge un problema. A lo mejor se alcanzaría la representación del ser humano de la mujer, independientemente de las características propiamente femeninas. Sin embargo, no se trataría de un verdadero autorretrato, pues la representación ocultaría la realidad de la mujer, y el resultado equivaldría de nuevo a la transformación de la mujer en ideal.

Aunque sabemos y entendemos bien que la raíz de este problema está en una convención del lenguaje según la cual "hombre = ser humano", la desesperanza y el desagrado que se trasluce en la representación del cuerpo femenino siguen ahí. Porque el arte no sólo pertenece a la esfera del conocimiento, sino sobre todo a la emoción.

La emoción nunca nace sin cuerpo. Entonces, la representación artística funciona sincrónicamente con la actividad física y corporal. Incluso la actividad del lenguaje, aunque sea eminentemente intelectual, pertenece de lleno al cuerpo.

Mi pensamiento y la emoción que pongo en la obra artística, y en todo, me exige la afirmación de mi cuerpo contra cualquier limitación impuesta por las convenciones del lenguaje. Así he arribado al mínimo esencial en la representación de mi cuerpo: el vacío, y el silencio circundante, más allá de la palabra. Representa el vacío y el silencio como respuesta a la desesperanza por la situación de la representación en la que el autorretrato femenino encubre que la mujer no tiene subjetividad y gobierno sobre su

propio cuerpo; al mismo tiempo representa, también, la afirmación de la existencia del cuerpo a través del vacío y el silencio, es decir, rechazado toda actividad.

Los cuerpos vacíos existen. Aun inactivos y carentes de personalidad, sin pasar por el tamiz de las palabras, más allá de la identidad y el signo, los cuerpos sin embargo existen. No es “pienso luego existo”. Existo con el cuerpo, luego todo tiene lugar, incluso el pensar.

Es un mensaje desde ellas, y ellas son el principio, empieza desde ellas.

III.7. La influencia cultural mexicana en mi obra.

Hasta aquí he hablado sobre las piezas que hice en Japón con motivo de la representación del cuerpo femenino. Ahora me centraré en la obra que presenté el año pasado en México.

Una de las constantes de mi trabajo es fijar el problema de la identidad y representación del cuerpo femenino en función del entorno, lo mismo en mi país que en éste. Sin embargo, algunas de las primeras obras que realicé en México son abstractas. En una de ellas expongo sólo una parte del cuerpo. Es la representación del cuerpo sin género. No voy a detenerme en este momento a analizar con profundidad este aspecto para no confundir el tema de esta tesis, pero sí quiero dejar constancia clara de la influencia de la cultura mexicana en mis concepciones artísticas.

Por eso quiero dar cuenta de las razones que me trajeron a México. Como dejé asentado en la primera sección del presente capítulo, el arte contemporáneo japonés carece de una crítica fundamental y llega a convertirse en una copia bien hecha del que se genera en Estados Unidos y Europa. Queda reducido así a una mercancía más que tiene su propio sistema de circulación y comercialización. Dado que la sociedad consumista que creció con gran rapidez después de la Segunda Guerra Mundial le da rango de existencia sólo a los productos que están en el mercado, el precio en el que se cotiza la obra de arte es una limitante para las posibilidades de expresión artística. Yo viví esta experiencia al extremo de la desesperación. Esta situación cambió mi

perspectiva del mundo, mi manera de pensar, mi estilo de la vida. Salí de Japón porque ese ambiente sofocante no era propicio para mi obra.

Sin embargo, el fenómeno al que me refiero no es exclusivo del Japón. Se da también en Estados Unidos y Europa. ¿Cómo luchar contra este sistema de valoración? ¿Cómo vencer la obliteración por la que atraviesa el arte contemporáneo? Son conceptos que están en el centro del debate en el mundo de la creación artística y que permean las actividades y obras que se resisten a la simple comercialización.

Para traspasar las barreras impuestas por estas categorías estéticas propias del mundo industrializado es necesario un punto de vista crítico, y yo encontré en México la posibilidad de obtenerlo, porque aquí está vivo el deseo de superar el estancamiento cultural.

Al preguntarme cómo trascender la obliteración que dejaba ver la relación dominado-dominador encontré en México una lúcida visión que en mucho es una reacción al largo y violento colonialismo español y a la enorme influencia estadounidense actual. En lo que respecta a la búsqueda de nuevas formas de representación del cuerpo femenino, tema principal de esta tesis, aquí también domina una visión masculina, por fortuna no exenta de crítica. Este fue un elemento clave para mi desarrollo.

A finales de 1996 me inscribí como estudiante especial en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Xochimilco. Empecé a estudiar la maestría en 1998 en la Academia de San Carlos. En este tiempo realicé tres exposiciones individuales y tres colectivas. Casi recién llegada a México, en 1997, presenté la obra *Keykay* ("Límite de espacio sagrado") [figura 64, p. 149]. Es una instalación u objeto tridimensional: un círculo de cuerda gruesa con chapopote en cuyo interior hay muchas esferas de papel japonés e hilo rojo. Trabajé en colaboración con dos hombres. El tema de *Keykay* es el binomio interior-exterior, pero su forma la sugiere la imagen de la matriz. En la religión japonesa tradicional, *Keykay* es una línea mágica que separa estos dos espacios, que por extensión puede aplicarse en la pieza a las relaciones puro-impuro, bueno-malo, ser-nada. Así, la matriz vendría a significar el origen principal del ser; el círculo de cuerda, el sexo femenino, asimismo resabio de la religión tradicional japonesa, y las esferas de papel, la reproducción.

En general, las obras que había realizado en Japón se ceñían estrictamente a la representación del cuerpo de la mujer. No fue sino en la discusión sobre la obra que llegamos a la conclusión de usar la matriz, un órgano femenino, como símbolo del ser. En *Keykay* utilicé el papel japonés, pues en mi país es un artículo de uso cotidiano, pero después me di cuenta que en México este material está cargado de significado como parte de la cultura tradicional japonesa y produce en el espectador una impresión de propaganda. Desde aquel momento me prohibí volver a utilizar el papel japonés, porque yo no vine a México para presentar la cultura japonesa como una obra de arte contemporáneo, sino para obtener una visión distinta de la del Japón donde nació y crecí. En ningún momento fue mi intención que mi obra fuera apreciada por el hecho de utilizar un material curioso o como exportador de la cultura japonesa. Como he mencionado en repetidas ocasiones, en mi obra sintetizo mi experiencia a partir de los elementos que me proporciona la vida diaria. Ignorar este punto de partida restaría todo sentido a mi estancia en México.

Esto me llevó a reflexionar sobre el impacto que causan en el espectador los distintos materiales con que está elaborada una pieza artística, que al igual que las palabras llevan un contenido específico para cada persona. Digamos que en Japón echaba mano del código general de comunicación visual y que éste funcionaba ahí perfectamente, pero en México me di cuenta de que podía imprimir más amplitud a mi trabajo y librarlo de la restricción propia de los códigos particulares. Yo utilizaba el papel japonés porque refleja mucho la luz y es muy táctil, pero al pensar en las tendencias del arte contemporáneo me di cuenta de que es necesario analizar muy bien aspectos como el significado del tiempo, del espacio y de los materiales que se emplean en la obra artística.

Después de *Keykay* probé con tela de gasa. Dejé de lado el papel occidental por considerarlo demasiado plano para mí, carente de textura, y mi obra necesita de la fibra. Así que la tela me gustó más para darle expresión a *Pendiente* (1997) [figura 65, p. 150], que da la imagen de la reproducción. Las líneas curvas flotantes enfatizan la representación orgánica, por completo refrenada en mi trabajo anterior a mi estancia en México.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Intento un tono un poco más grotesco en *Piel* (1997) [figura 66, p. 151], una pieza en la que empleo estambre con parafina. El objeto está enrollado con el estambre y luego endurece con la parafina. El bosquejo original es una descripción del cuerpo femenino sujetado [figura 67, p. 152]. Presenta la idea de que sin esta sujeción no es posible concebir ni su forma ni su existencia. *Piel* tiene forma de tubo. Esa imagen viene al imaginar el sexo femenino y el masculino. La forma interior simboliza lo femenino y la exterior, lo masculino. El color rojo del hilo es la sangre o la carne. La textura de parafina representa la carne cruda y equivale al movimiento del líquido al momento de la reproducción, también tema central de la obra como origen del ser y como aspecto que atañe al cuerpo y a los dos géneros. Al lado del objeto que representa a ambos sexos hay una esfera que simboliza la reproducción.

Así, mi “obra mexicana”, por llamarla de alguna manera, no es figurativa, sino simbólica y tiende a mostrar grotescamente las partes del cuerpo femenino a partir de la utilización de distintas texturas. A diferencia de mis trabajos anteriores a este periodo, monótonos hasta cierto punto, el cambio de materiales imprimió a mi obra una gran variedad. Pero en esto influyó también el ambiente multicolor de México. En Japón no hubiera podido imaginar siquiera el color que se esparce abundante en las calles, en las ciudades, en el campo, en la gente de este país, en su vestido, en su cabello, en su piel. Por ejemplo, encontré mi propio interés por la representación orgánica en los mercados, en donde los colores y las texturas de las verduras, de las frutas, de la carne y los pescados enfatizan este aspecto crudo de la existencia. Y a ese ritmo sin par, que no deja de impresionarme, se desarrolla en general la vida cotidiana en México.

III. 8 *Eros y Tanatos* (2000): el cuerpo femenino como un objeto sexual

Realicé la instalación *Eros y Tanatos* (2000) [figura 68, p. 153] con motivo de una invitación a una exposición colectiva cuyo tema era el erotismo.

Kenneth Clark establece una distinción clara entre arte y pornografía cuando habla de la representación del cuerpo femenino. Asegura que mientras el arte necesita de una estructura razonable y tiene que ver más con capturar la imagen ideal para

retratar el erotismo, la pornografía se basa justo en el desequilibrio de estos elementos, en la exploración obscena de la realidad del cuerpo. Pero, en todo caso --dice Clark--, se trata de un objeto que cumple con el deseo sexual del espectador: el hombre.

La tendencia *kitsch* es un intento por trascender esa línea que separa al arte y la pornografía. *Hand on Breast* ("Mano en pecho, 1990) [figura 69, p.154] es una fotografía de Jeff Koons en la que el artista aparece desnudo, acostado con una famosa actriz pornográfica y diputada italiana. La intención de Koons es dar un tratamiento artístico a este tipo de imágenes, que ya se dejan ver tanto en los medios masivos de comunicación como en el mercado del arte. Sin embargo, la imagen de la mujer obediente al deseo sexual del hombre, propio de la pornografía, no deja de despertar reacciones enconadas, por mucho que se le trate de representar como una obra de arte.

Un Muro en el que resultaba maravilloso estrellarse y rebotar era la obra de Jeff Koons, quien en un principio me pareció que solo quería el sesacionalismo, cosa que me irritaba. (Ozaki, p. 165)

Esta es la opinión de Cindy Sherman, que también se ocupa de la representación del cuerpo femenino en *Sex Pictures*, una serie de fotografías incluidas en su exposición *Untitled #255* (1992) [figura 70, p. 155]. Aunque ella también recurre a la pose pornográfica, añade un toque grotesco e inquietante a su obra al sobreponer a la imagen del cuerpo femenino la de una muñeca destinada a la investigación y el aprendizaje médicos. De esta manera, científicamente hablando, el cuerpo tiene forma correcta y exacta. Con esto trasciende los parámetros establecidos por Clark.

Una profunda reflexión en torno al erotismo en la representación del cuerpo femenino y a su tratamiento en el arte contemporáneo --que me hizo analizar cuidadosamente las definiciones de Clark sobre este tema--, me llevó a trabajar en *Eros y Tanatos*.

Llegué a la conclusión de que las exigencias que Clark establece pueden aplicarse lo mismo a la representación ideal del cuerpo femenino. He aquí la contradicción: él argumenta que para evitar lo obsceno al tratar el erotismo es necesaria una estructura razonable y atribuye esta misma cualidad al cuerpo ideal. La obra de

Cindy Sherman, por ejemplo, cumple con este requisito estructural, y sin embargo sus *Sex Pictures* no nos dan una impresión erótica, sino obscena, lo que quiere decir que los elementos razonables no evitan la representación obscena. Pareciera entonces que Clark se sacó de la manga su explicación sobre las diferencias entre erotismo y pornografía para anteponer la supremacía de la forma sobre el material, de lo ideal sobre lo real, de la razón sobre la naturaleza.

Creo que la representación erótica tiene más que ver con la elegancia y el refinamiento, que otorgan a la cuestión sexual cierto carácter noble, la cual se trasluce en el ideal femenino. Su contrapuesto sería la vulgaridad característica de la imagen pornográfica: la obscenidad. Desde este punto de vista, la representación del erotismo por medio del cuerpo femenino supone un proceso de "purificación" que trasciende el uso de la imagen de la mujer como mero objeto sexual masculino.

En *Eros y Tanatos* aparece la figura de un cuerpo de mujer sentado sin cabeza, ésta está en un espejo viejo de forma redonda. El cuerpo está formado con tela de gallinero y pasta de papel periódico. Al igual que en Hito, es fino y compacto, de brazos y piernas largos. La pasta de papel periódico representa la piel seca, y aunque tiene cierto volumen y se ve muy pesado y duro, en realidad es ligero. De hecho, a primera vista parece hecho de concreto. Junto al cuerpo hay rosas secas.

La cabeza tiene una peluca de estambre rojo y la cara es una mezcla de parafina y estambre del mismo color. Junto a la cabeza también hay flores de rosas, pero frescas. La forma de cara está hecha a partir de un molde de mi propia cara. El cuerpo y la cabeza están separados por una puerta de vidrio: la cabeza está como en una terraza, encerrada en una vitrina.

Esta obra presenta la oposición entre las dos tendencias predominantes del ser humano que señala Freud: Eros, el amor, símbolo de la vida, y Tanatos, la muerte. La cabeza simboliza la representación orgánica de la vida y el cuerpo sin cabeza, la muerte. La bandeja sobre la que ésta yace parodia la historia de Salomé: está separada del cuerpo por no aceptar el deseo. Las rosas rojas simbolizan la pasión y la emoción sexual.

Al contrario, el cuerpo separado de la cabeza representa la muerte de la pasión. Es vacío y seco, es el objeto sexual masculino que tanto en el arte erótico como en la

pornografía está destinado exclusivamente a la satisfacción del deseo del hombre. Las rosas secas enfatizan simbólicamente la muerte de la pasión. Reafirma este aspecto el contraste entre la forma ideal del cuerpo y la impresión dolorosa y sofocante que produce.

Conclusión

He considerado la autorrepresentación femenina en el arte contemporáneo desde varias perspectivas, tomando algunos ejemplos concretos relacionados con el tema de la idealidad y la realidad. Para esto hice primero una revisión de las distintas explicaciones que se han dado del cuerpo ideal, y cómo se distingue dicha idealidad y lo real dentro de la tradición occidental de la representación del cuerpo femenino, desde la antigua Grecia hasta la época moderna. Esto se logró mediante un análisis de *El desnudo* de Kenneth Clark, *Modos de Ver* de John Berger y *El desnudo femenino* de Lynda Nead.

Según Kenneth Clark, el cuerpo humano no se puede representar en el arte, no puede ser arte, sin que se le altere. Es decir, la representación del cuerpo real no es arte. La representación artística necesita elevar el cuerpo de lo real a lo ideal, y esta transformación sólo es posible con la intervención de la razón. Así, la representación del cuerpo ideal como arte solo se produce cuando se introduce en el cuerpo real una forma que contenga una estructura racional. El símbolo que representa el cuerpo ideal masculino es Apolo, cuya representación obedece a una estructura racional preestablecida. El símbolo del cuerpo femenino ideal es Venus, y su representación está también dictada por la misma estructura racional.

Y además, la representación del cuerpo femenino ideal se necesita una condición adicional para convertirse en objeto que cumpla el deseo sexual del artista y el espectador. John Berger criticó la tradición artística occidental, la cual ha sido producto del artista (varón) y el espectador (varón también). Es decir, Berger señala que la imagen del cuerpo femenino ideal se ha elaborado dentro de una tradición artística dominada únicamente por el hombre. Por esta razón, la representación del cuerpo femenino ideal tiene una significación eminentemente sexual para el hombre. Por lo que dicha imagen ideal ha llegado a convertirse en meta e ideal para la mujer misma.

La mujer está sujeta corporalmente y también mentalmente a dicha imagen. Por esta razón, Berger niega la supremacía de la representación del cuerpo ideal sobre el real y plantea nuevamente la supremacía de éste, ya que, siendo el verdadero, no está sujeto a la ilusión.

En los años noventa se inicia una nueva tendencia crítica en torno a este problema, pero ahora desde la perspectiva del feminismo. En su *Desnudo femenino*, Lynda Nead critica las posturas tanto de Clark como de Berger. En especial, critica a Berger en que solamente invierte los valores de las parejas de opuestos forma/materia, cultura/naturaleza, ideal/real, pero afirmando el sistema de la pareja opuesta de la representación ideal y la real, con todo y que denuncia el dominio de la visión masculina en el arte.

¿De qué manera se puede representar el cuerpo femenino sin someterse a tales presupuestos artísticos en que el hombre domina, en una sociedad como la nuestra, que recibe las imágenes del cuerpo femenino ideal a través de los medios masivos de comunicación? Se trata de un tema enorme, muy actual, y especialmente significativo para la mujer artista, ya que atañe no sólo a su obra sino a su propia identidad.

En el arte moderno hay numerosos ejemplos de obras centradas en la representación del cuerpo femenino como las de Judy Chicago, Niki de Saint Pahlle, Marisol, Frida Kahlo, Mónica Castillo, Cindy Sherman y de muchas otras más. Cada una representa, de una u otra manera, una visión de la artista de sí misma en distintos contextos.

En las obras de las artistas que he mencionado se encuentran varias manifestaciones del ser femenino e innumerables críticas al sistema y a la sociedad dominados por el hombre. Las técnicas y estilos son variados y su manera de abordar el tema es peculiar en cada una, aunque en todas ellas hay una preocupación básica por la identidad esencial del ser femenino.

En varios momentos las artistas se enfrentan con algunos de los problemas planteados por Berger. Por ejemplo, la obra Judy Chicago [figura 31] ataca y rompe agresivamente la imagen del cuerpo femenino ideal elaborada por hombre y para el hombre. Sin embargo, su representación una vez más sugiere que el espectador central de la obra es el hombre. La mujer permanece afuera de este círculo. Así resulta claro que romper con la imagen del cuerpo ideal mediante la contraposición del cuerpo real no basta para resolver el problema.

Niki de Saint Pahlle [figura 32-37] y Marisol [figura 38, 39] presentan en sus obras un guión basado en la estética tradicional pero rompen con la explicación del

cuerpo ideal tradicional en el estricto sentido de la palabra. Sus obras presentan la posibilidad de representar el cuerpo femenino negándose a convertirse en mero objeto visual sólo para el hombre.

En las obras de Frida Kahlo [figura 40, 41], por otro lado, advertimos el advenimiento de una visión muy personal del autorretrato femenino. Sus representaciones del dolor físico han influido poderosamente en la obra de mujeres artistas posteriores. Ejemplo de ello podría ser la obra de Mónica Castillo [figura 42-50], artista mexicana actual de renombre cuya obra es eminentemente autorretratística.

En las obras de Cindy Sherman [figura 51-53, 70] otra artista contemporánea de gran influencia, la referencia a la representación del cuerpo ideal es clara. Mediante una reelaboración de imágenes tradicionalmente "ideales", trabajadas a manera de copias, subraya el problema de la identidad, y realiza un comentario agudo en torno a la originalidad y la belleza del cuerpo femenino en sus vertientes ideal y real. Así, en el arte contemporáneo encontramos diversos tipos de representación del cuerpo femenino.

A partir de este análisis abordo mi propia obra, tanto la realizada en Japón como en México, gran parte de la cual está integrada por representaciones del cuerpo femenino. Ha sido mi intención ofrecer una explicación de mi obra tomando en cuenta el contexto cultural de mi país y la influencia mexicana durante el tiempo en que he vivido en México. Aquí se traslucen nítidamente las imágenes del cuerpo femenino ideal, generalmente en los medios masivos de la comunicación. He querido realizar un análisis de lo que rodea a la mujer contemporánea, en especial desde el punto de vista visual, y de cómo su representación ideal afecta la visión que tiene de sí misma.

Mis obras realizadas en Japón representan la desarmonía y la desesperación del cuerpo femenino al verse determinado por las imágenes del cuerpo ideal retocadas por computadora. La mujer sufre por no lograr nunca identificarse con lo que no existe en la realidad, y la lleva a la negación y rechazo de sí misma.

El análisis de la obra que presenté en México aclara mi postura como artista contemporánea. Mediante una reflexión sobre el cambio de materiales y estilo de representación, logré una autocrítica acertada de mi trabajo realizado en Japón, gracias a la cual podré trabajar posteriormente con una mejor y más amplia visión.

Como parte de mis conclusiones –las cuales abarcan los resultados generales de mis estudios en México y la obra realizada aquí-- realicé un breve repaso de la historia del arte desde la época griega antigua hasta hoy en día, enfocando la contradicción y el engaño que ha generado la tradicional visión del cuerpo femenino ideal, y las distintas posturas críticas y plásticas a las que ha debido someterse. Posteriormente, consideré específicamente las nuevas posturas de diferentes artistas contemporáneas. Esto ha afinado mi análisis de textos y obras, así como mi capacidad para observar las diversas características que las distintas obras comportan; también ha servido para separar las distintas áreas y campos de estudio, identificar y dar un orden a cada elemento y materia, para finalmente reestructurar el contenido y el contexto.

Fue una labor necesaria para mi formación como artista contemporánea, y cuyos frutos me serán útiles en un futuro próximo tanto para la observación del mundo que me rodea como para su comprensión. Todo artista contemporáneo comprometido con su obra e interesado en abrir nuevos mundos a la imaginación de sus contemporáneos, necesita tener una visión amplia y la capacidad para ver y entender el contexto en que se mueve.

Creo que el resultado podría contribuir favorablemente a una crítica acertada de las artes así como aclarar los contextos de las obras, incluyendo las mías. Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una interpretación personal, y que no se trata de una explicación definitiva. Las obras deben siempre ir más allá de su propia verdad. Aunque la interpretación se haya realizado de manera perfecta, siempre faltará aquello para lo cual las palabras no son suficientes.

Cada uno de nosotros, cuando se enfrenta a una obra de arte, siente una satisfacción particular, pero cuando se la vuelve ver, la emoción es diferente y son otras cosas las que se perciben. La fuerza del arte nos proporciona y otorga una visión cada vez más aguda, pero nunca total. Por eso, en esta ocasión, me limité al tema de la idealidad y la realidad en la representación del cuerpo femenino, y en particular a la variante del autorretrato entre las artistas contemporáneas.

Como dice Lynda Nead, tal vez nuestra autorrepresentación no termina con un *happy ending* (final feliz), pero como mujeres creadoras seguimos en camino de vencer

las limitaciones impuestas por el poder. Sólo así llegará la mujer a una representación auténtica de sí misma.

Miki Yokoigawa

FUENTES DE CONSULTA – (BIBLIOGRAFIA):

1. ATKINS Robert (1990) Art'speak, Tokyo: Bijutsu shuppan-sha, 1993. 169pp.
2. BERGER John. et al. (1974). Modos de ver, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2000. 177pp.
3. CLARK Kenneth. (1956). El desnudo. Un estudio de la forma ideal, Madrid: Alianza, 1984. 402pp.
4. KETTENMANN Andrea. (1992). Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión, Hohenzollernring: Benedikt Taschen, México D.F.: IMBA. 96pp.
5. KITAHARA Megumi. (2000). Art Activism II. kakuranbunsi kyoukai, Tokyo: Impacto Shuppankai. 242pp.
6. MASUDA Shizue. (1998). Niki de Saint Phalle, Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha Nasu: Niki Museum.145pp.
7. MIYATA Kamiyo et al. (1993). Marisol. Contemporary Gear Masters XV, Tokyo: Kodansha Ltd 113pp.
8. MIYATA Kamiyo et al. (1994). Niki de Saint Phalle. Contemporary Gear Masters XVI, Tokyo: Kodansha Ltd. 117pp.
9. MIZUNO Takashi et al. (1992) Tens Anniversary Exhibition Adam and Eve, Saitama: The Museum of Modern Art, Saitama. 165pp.
10. NEAD Linda. (1992). El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad, Madrid: Editorial Tecnos, SA, 1998. 187pp.

11. OZAKI Sachiko et al. (1996). Catalogue Cindy Sherman, Tokyo: Asahi Shinbun-sha. 181pp.
12. PEREZ Pilar (comp). [s.a.]. Mónica Castillo. Yo es otro, Santa Monica: Smart Art Press, 72pp.
13. TAKAGAI Hideki (comp). (1990). The concise history of western art, Tokyo: Bijutsu shuppan-sha 216pp.

FUENTES DE CONSULTA – (BIBLIOGRAFIA):

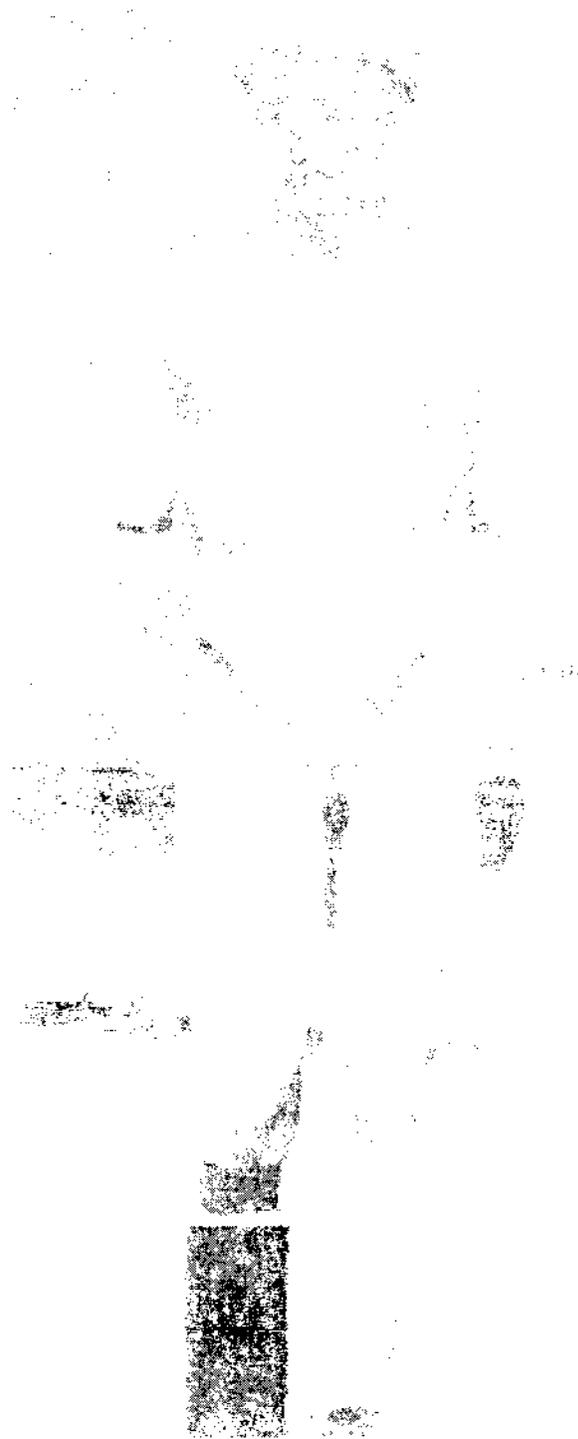
1. ATKINS Robert (1990) Art'speak, Tokyo: Bijutsu shuppan-sha, 1993. 169pp.
2. BERGER John. et al. (1974). Modos de ver, Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2000. 177pp.
3. CLARK Kenneth. (1956). El desnudo. Un estudio de la forma ideal, Madrid: Alianza, 1984. 402pp.
4. KETTENMANN Andrea. (1992). Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión, Hohenzollernring: Benedikt Taschen, México D.F.: IMBA. 96pp.
5. KITAHARA Megumi. (2000). Art Activism II. kakuranbunsi kyoukai, Tokyo: Impacto Shuppankai. 242pp.
6. MASUDA Shizue. (1998). Niki de Saint Phalle, Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha Nasu: Niki Museum.145pp.
7. MIYATA Kamiyo et al. (1993). Marisol. Contemporary Great Masters XV, Tokyo: Kodansha Ltd 113pp.
8. MIYATA Kamiyo et al. (1994). Niki de Saint Phalle. Contemporary Great Masters XVI, Tokyo: Kodansha Ltd. 117pp.
9. MIZUNO Takashi et al. (1992) Tens Anniversary Exhibition Adam and Eve, Saitama: The Museum of Modern Art, Saitama. 165pp.
10. NEAD Linda. (1992). El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Editorial Tecnos, SA, 1998. 187pp.



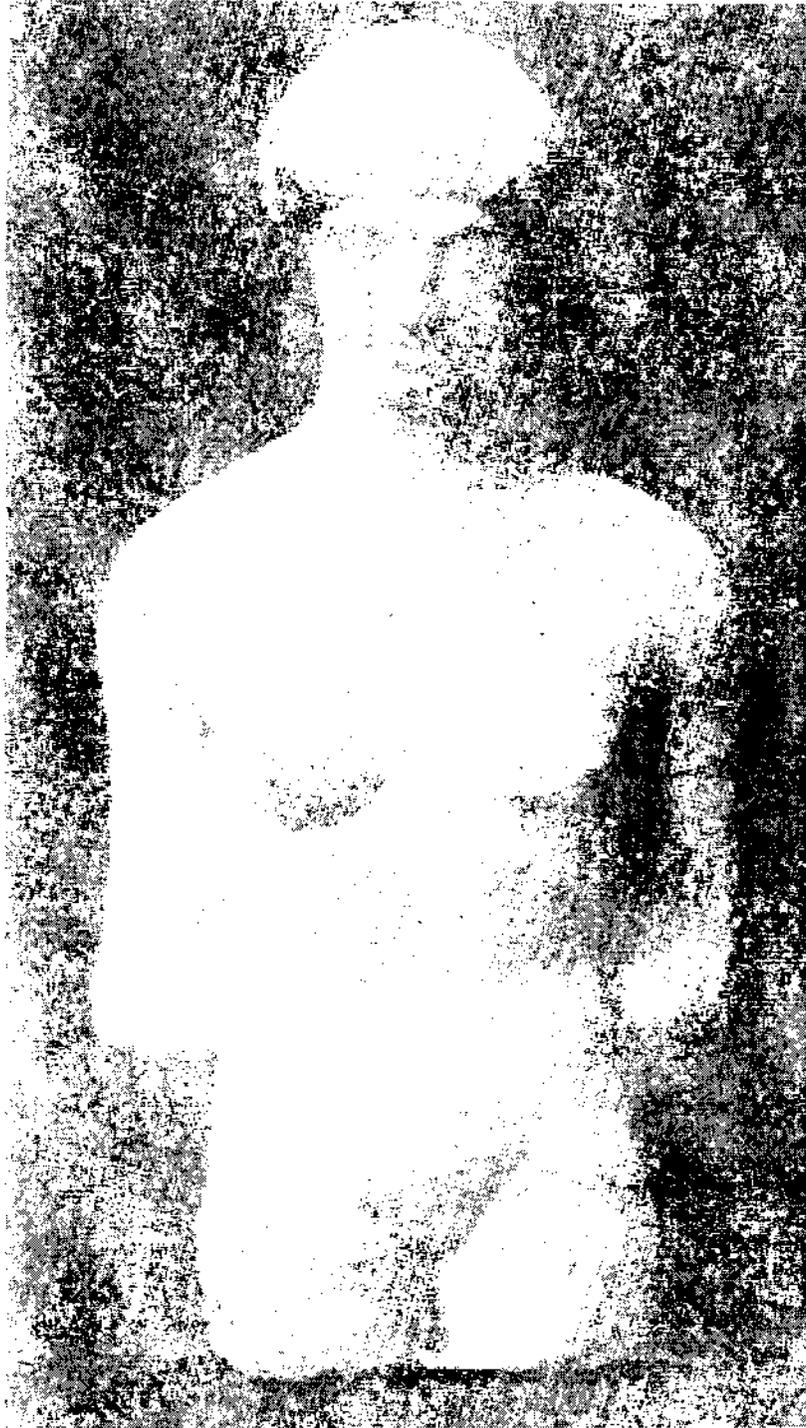
1. FIGURA PREHISTÓRICA DE LA MUJER. 21.000 A.C.: VENUS DE WILLENDORF.
MUSEO DE HISTORIA NETURAL. VIENA



2. IDOLO DE LAS CICLADAS. 2500-1100 A.C.: MUÑECA DE MALMOL.
MUSEO BRITANICO, LONDRES



3. (CRITIOS)), HACIA 430 A.C.: JOVEN.
MUSEO DE LA ACROPOLIS, ATENAS



4. ARTE ATICO DEL SIGLO V A.C.: MUNECA DE TERRACOTA.
LOUVRE



5. ARTE HELENISTICO: AFRODITA DEL CAPITULIO.
VATICANO



6. ARTE GRIEGO, HACIA 100 A.C.: AFRODITA DE MILO
LOUVRE



7. BOTTICELLI: *LAS TRES GRACIAS*. (DETALLE DE LA PINTURA)

UFFIZI



8. BOTTICELLI: *EL NACIMIENTO DE VENUS*. (DETALLE)
UFFIZI



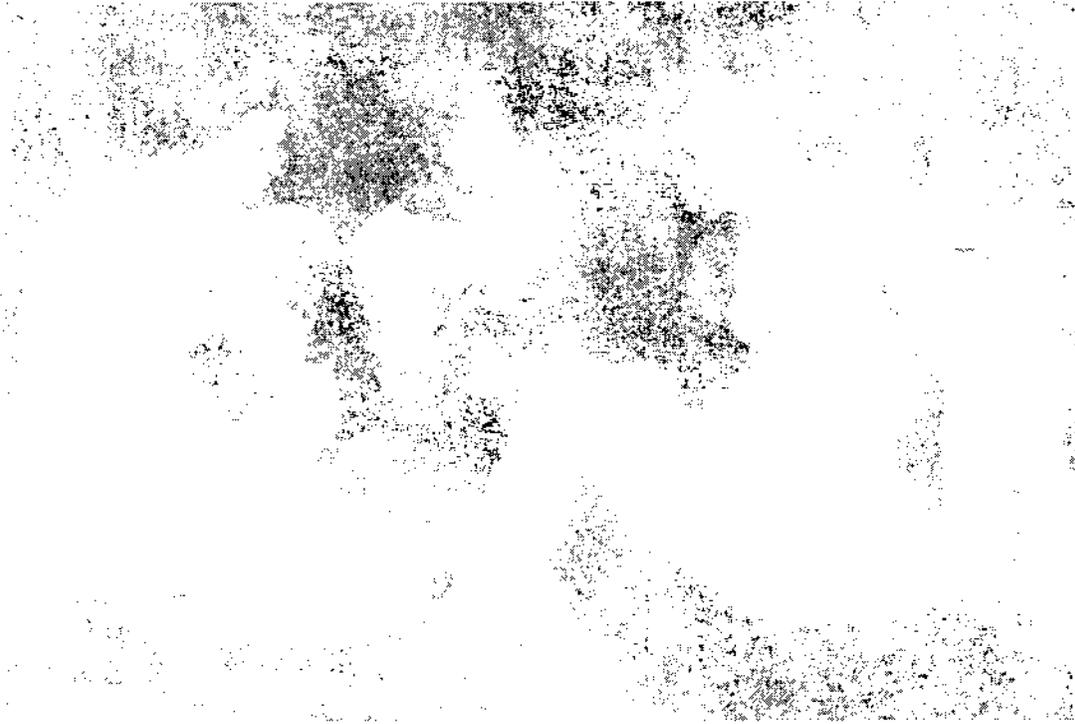
9. RAFAEL: *LEDA*.
BIBLIOTECA REAL WINDSOR



10. GIORGIONE: VENUS.
DRESDE



11. TIZIANO: *VENUS DE URBINO*.
UFFIZI



12. RUBENS: *VENUS Y CUPID CON BACO Y AREIA.*
KASSEL



13. RUBENS: *LAS TRES GRACIAS*.
EL PRADO, MADRID



14. RUBENS: *EL ROPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO*.
MUNICH



15. COURBET: *L'ATELIE DU PEINTER*. (DETALLE)
LOUVRE



16. INGLES: *LA BAIGNEUSE DE VALPINÇON*.

LOUVRE



17. INGLES: VENUS ANADIOMENE.
CHANTILLY



18. INGRES: *LA GRANDE ODALISQUE*.
 LOUVRE

19. INGRES: ESTUDIOS PARA *L'AGE D'OR*.
FOGG MUSEUM, CAMBRIDGE, MASS



20. RENOIR: *LA Baigneuse au Griffon*.
COLECCION PARTICULAR. INGLATERRA



21. RENOIR: *LA BAIGNEUSE BLONDE*.
ART INSTITUTE, CHICAGO



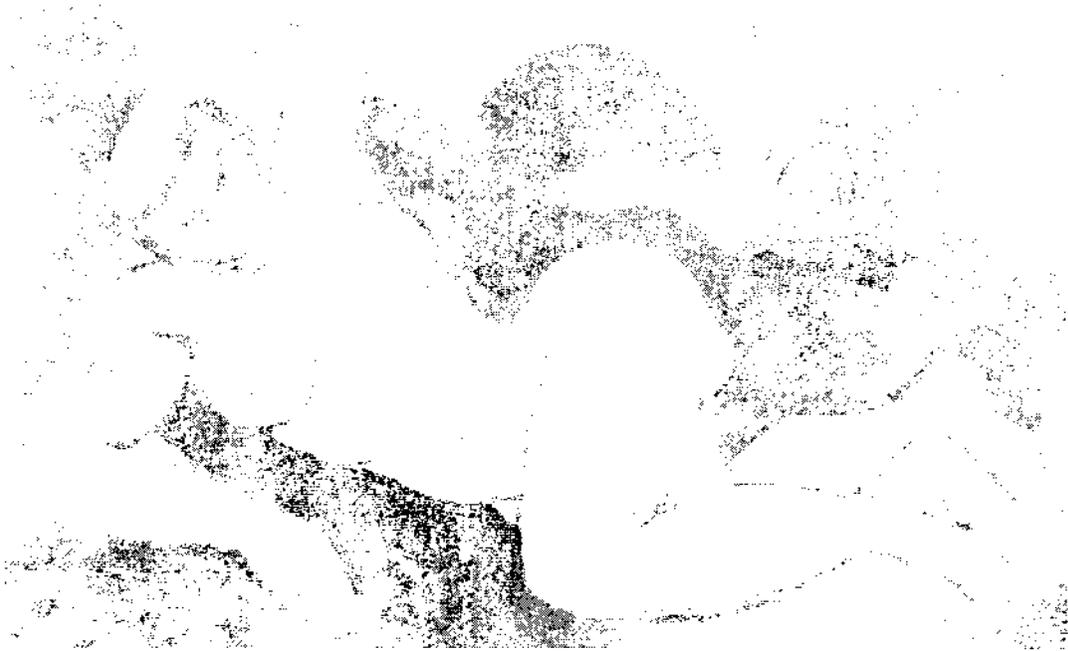
22. COPIA DE PRAXITELES. HACIA 350 A.C.: *AFRODITA DE CNIDO*
VATICANO



23. BRONZINO: *ALEGORIA DEL TIEMPO Y EL AMOR.*
VENUS, CUPID, TIEMPO Y AMOR.
NATIONAL GALLERY, LONDRES.



24. JAN GOSSART. 1516: NEPTUNO Y ANFIRITE.
GEMALDEGALERIE IM BODENMUSEUM, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN



25. MATISSE: *DESNU DO AZUL*.
BALTIMORE MUSEUM OF ART



26. MATISSE: *DESNUDO*.
DE LAS POEPHANE MALLARNE



27. BRANCUSI: *DESNUDO*.
CLEVELAND MUSEUM OF ART



28. PICASSO: *LES DEMOSISELLES D'AVIGNON*.
MUSUM OF MODRN ART. NUEVA YORK



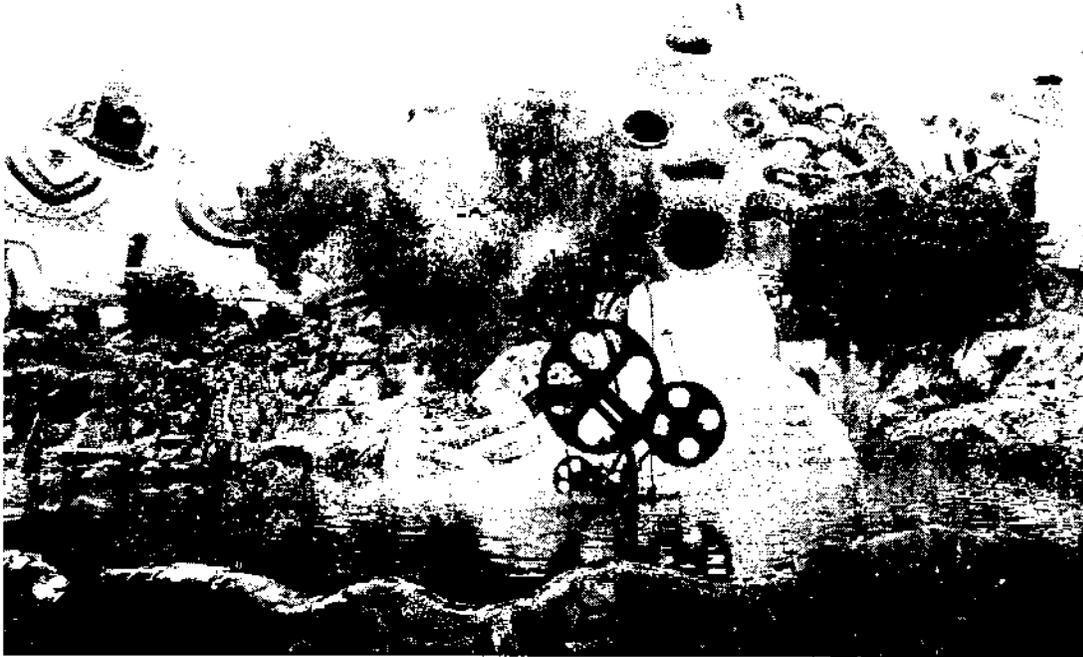
29. HENRY MOORE: *FIGURA RECOSTADA*.
TATE GALLERY, LONDRES



30. HENRY MOORE: *FIGURA RECLINADA*
CRANBROOK ACADEMY OF ART, BLOOMFIELD HILLS, MICHIGAN



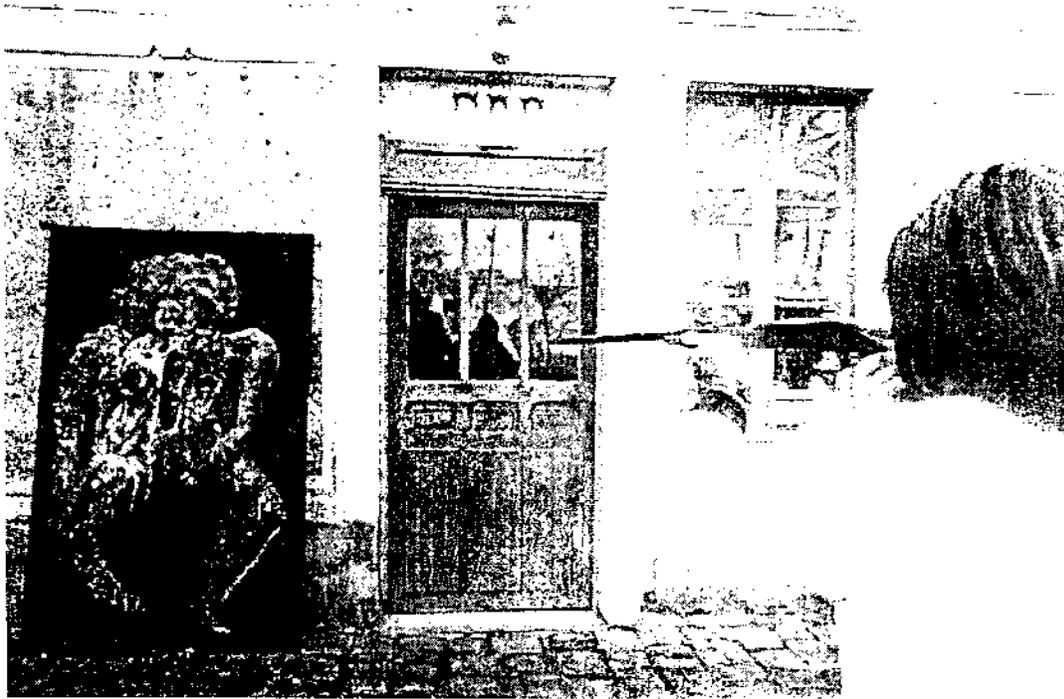
31. JUDY CHICAGO: *BANDERA ROJA*. 1971
(© 1971. JUDY CHICAGO)



32. NIKI DE SAINT PALLE: *TAROT GARDEX*, 1978-98.
GROSSRTO, ITALIA



33. NIKI DE SAINT PHALLE: *SORICIERE ROUGE* (BURUJA ROJA), 1962-63
NIKI MUSEUM, NASU TOCHIGUI JAPON



34. NIKI DE SAINT PHALLE: *THE SHOOTING PAINTING*, 1963
(FOTO C MONIQUE JACOT)

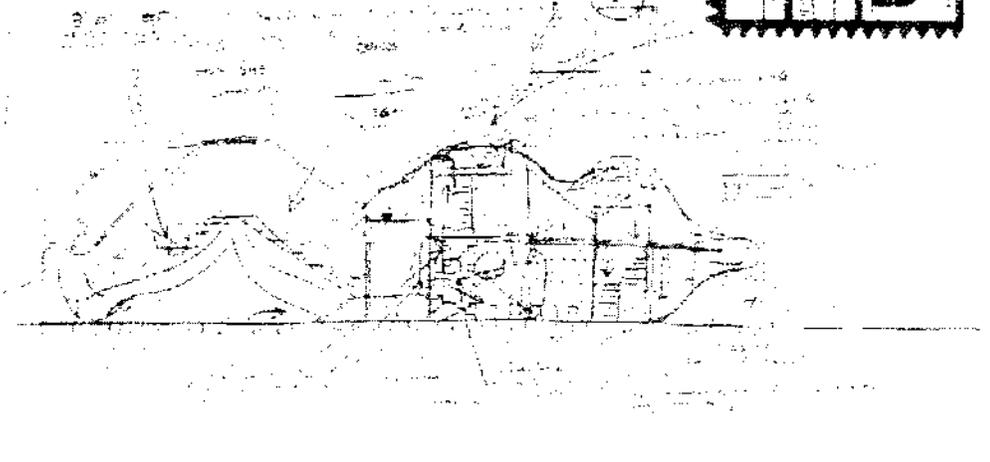
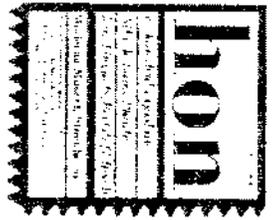


35. NIKI DE SAINT PHALLE:

L'ACCOUCHEMENT ROSE, 1964.
MODERNA MUSEET, STOCKHOLM

CRUCIFIXION OR LTO, 1963.

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE CENTRE GEORGES PONPIDOU, PARIS



... de S... ..
... ..

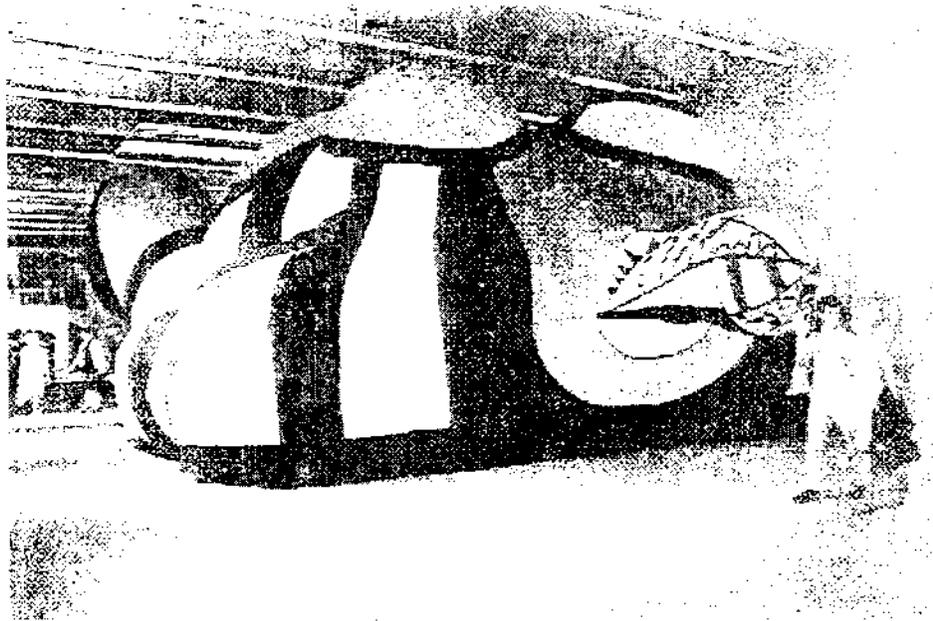
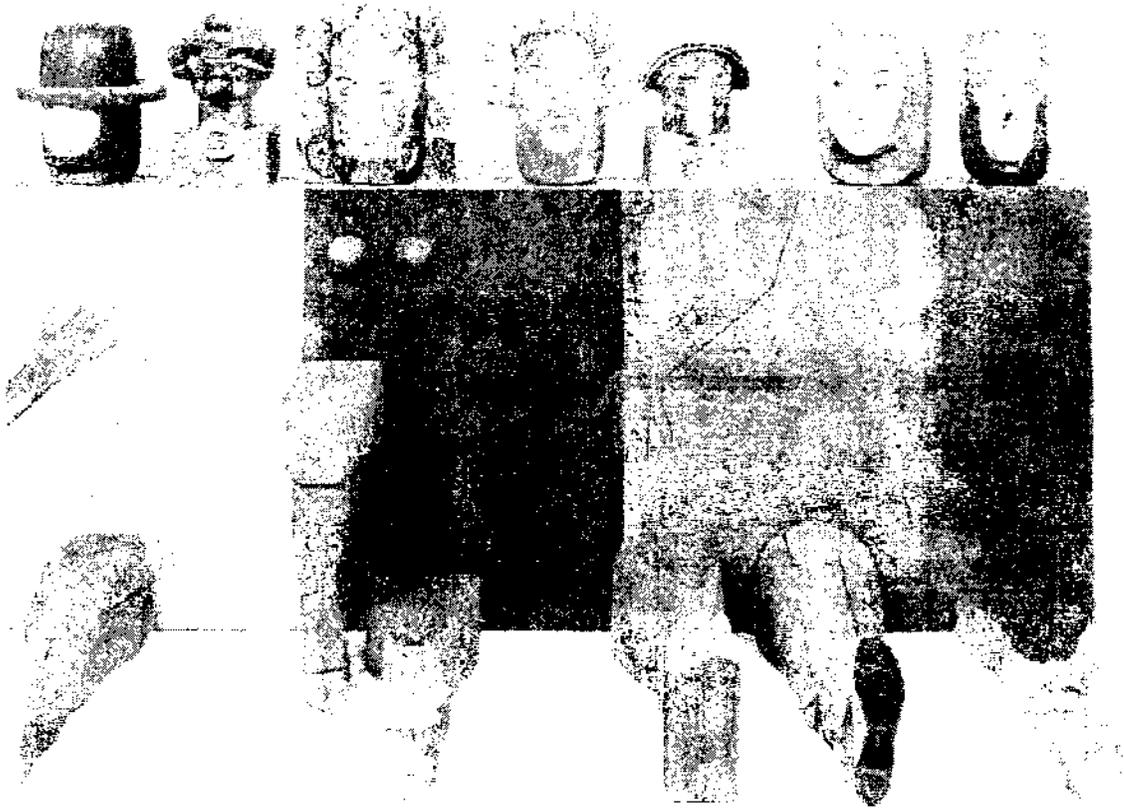
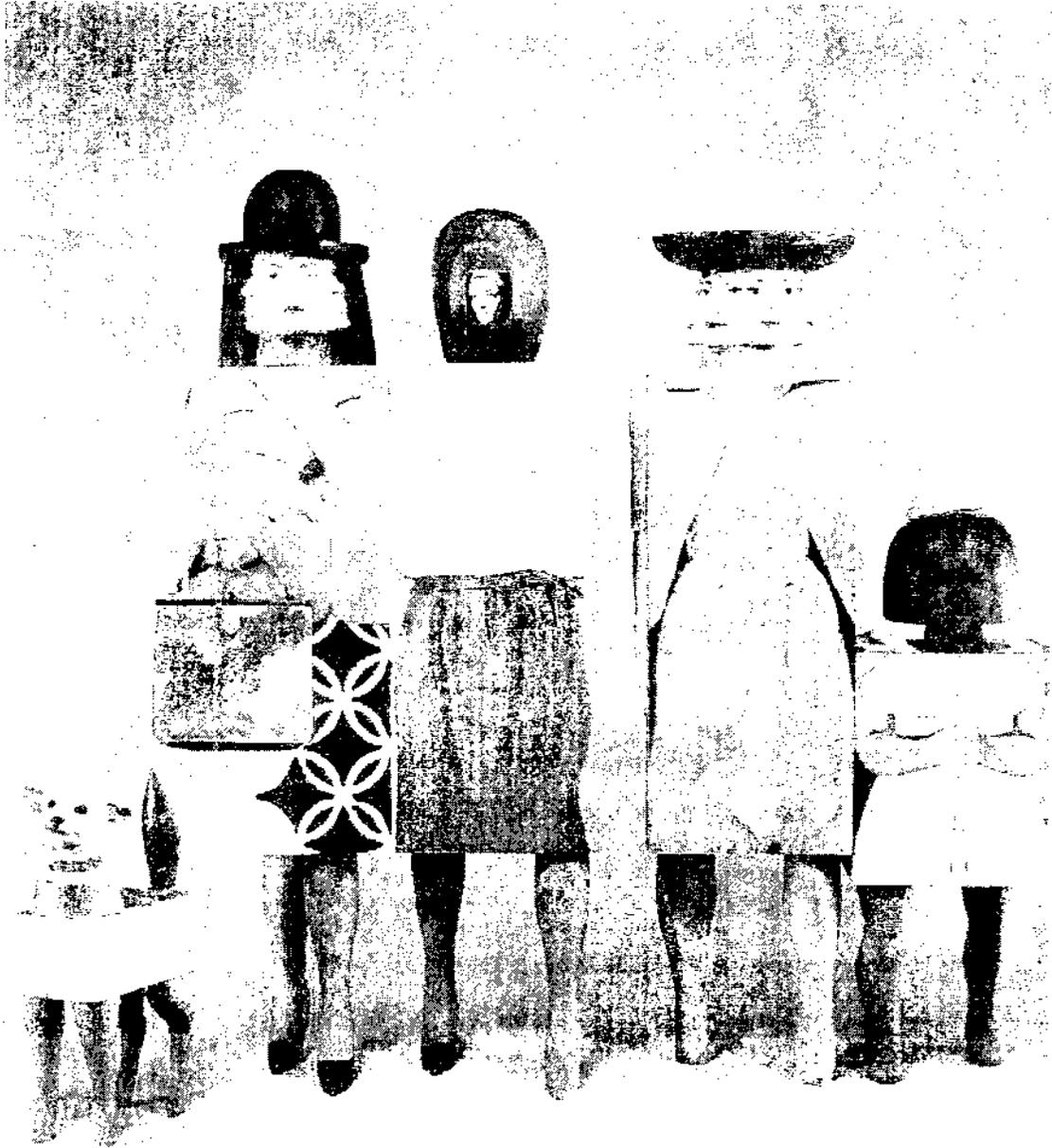


Figure 1. The monument to the fallen soldiers of the First World War in the city of Yverdon, Switzerland. The monument is a large, ornate structure with a central figure and a large, ornate base.



38. MARISOL: *SELF-PORTRAIT* (AUTORRETRATO), 1961-62
MUSEUM OF CONTEMPORARARY ART, CHICAGO



39. MARISOL: *WOMAN AND DOG* (MUJERES Y PERRO), 1964
WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN, NUEVA YORK



40. FRIDA KAHLO: *UNOS CUANTOS PIQUETITOS*, 1935
COLECCION DOLORES OLMEDA, CIUDAD DE MEXICO



41. FRIDA KAHLO: *LA COLUMNA ROJA*. 1944
COLECCION DOLORES OLMED. CIUDAD DE MEXICO



42. MONICA CASTILLO: *AUTORRETRATO DE PIEL*, 1994
COLECCION PRIVADA, GUADALAJARA MEXICO

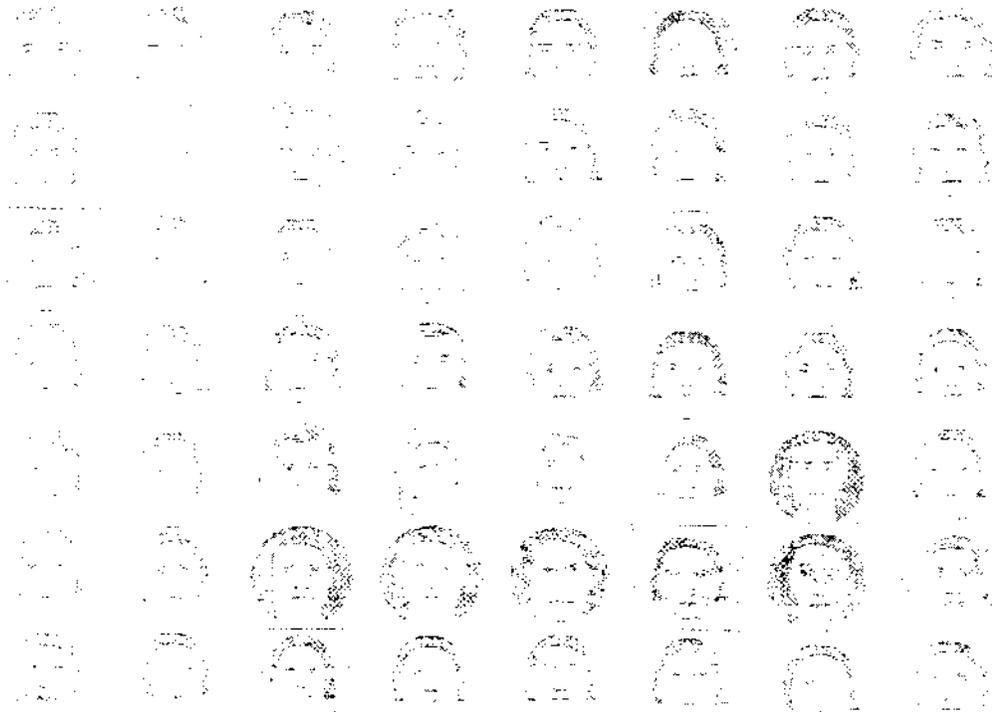
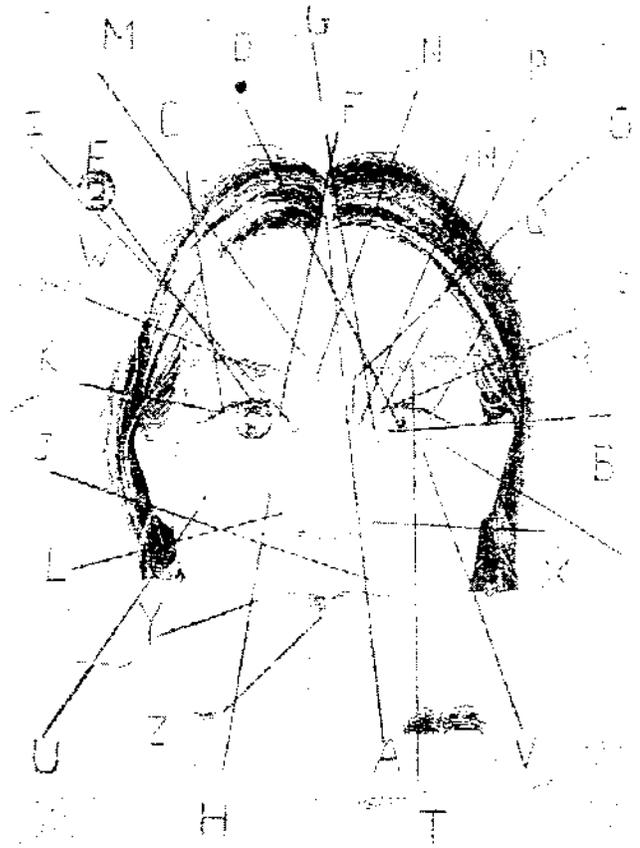
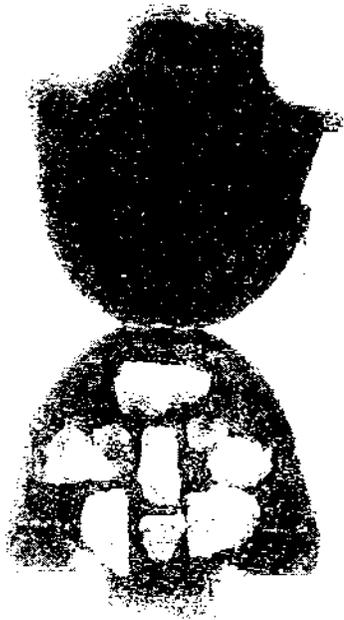


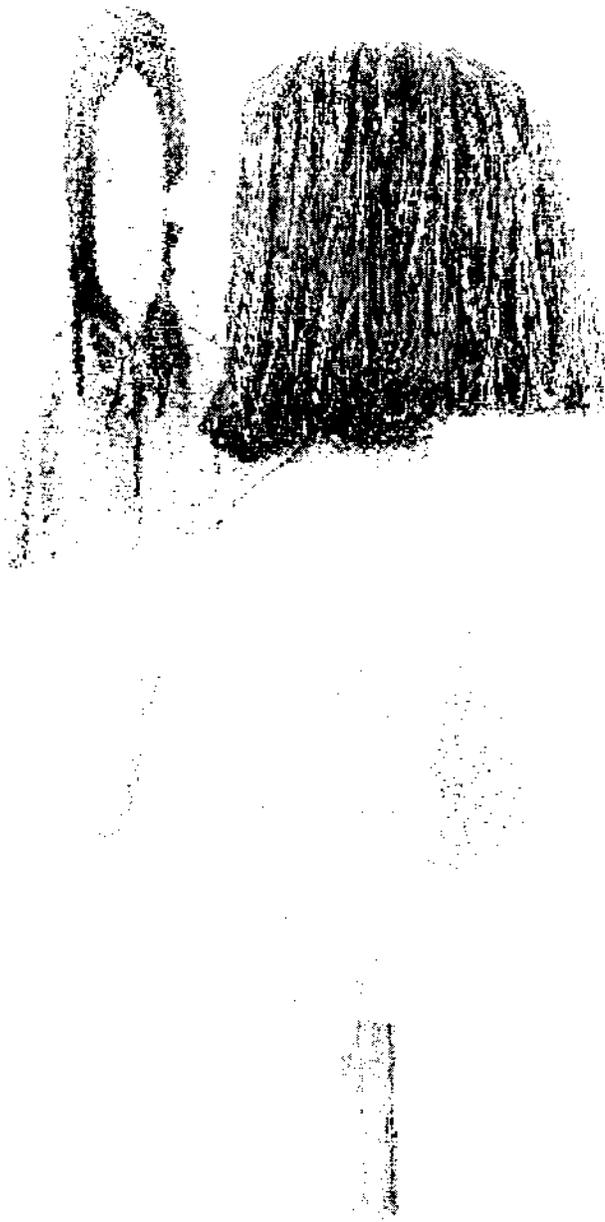
Figure 1. The first 16 faces from the Cambridge Face Appearance Database (CFA) and the first 56 faces from the Cambridge Face Expression Database (CFE). All images were generated using the same face generator, but with different parameters. The images are arranged in a 4x4 grid for the CFA and a 7x8 grid for the CFE.



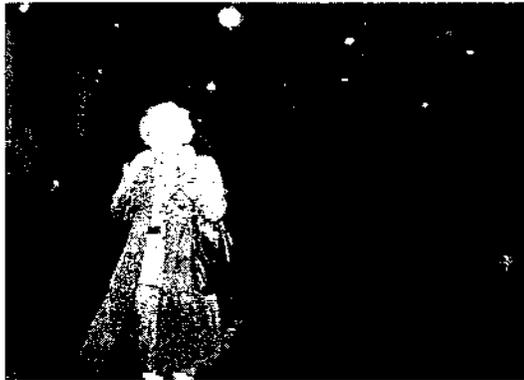
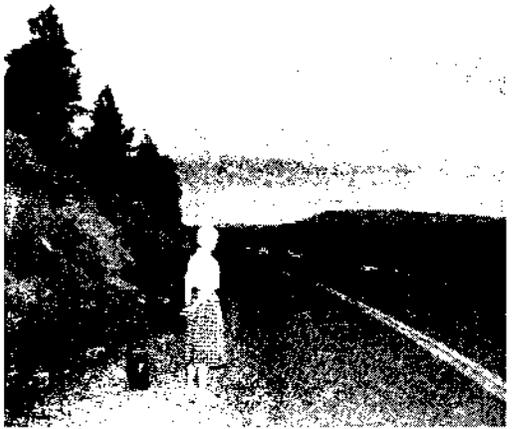
The larynx is the part of the respiratory tract that produces sound. It is located in the neck, and is made up of several cartilages and muscles. The vocal folds are the part of the larynx that vibrate to produce sound. The epiglottis is the part of the larynx that prevents food from entering the lungs. The cricoid cartilage is the part of the larynx that is the base of the larynx.



49. MONICA CASTILLO: *AUTORRETRATO COMO CUALQUIERA*, 1996-97
GALERIA OMR, CIUDAD DE MEXICO



50. MONICA CASTILLO: *MODERO PARA AUTORRETRATO III Y REPRESENTACION.*
1997 GALERIA OMR, CIUDAD DE MEXICO



UNTITLED FILM STIL #10, 1978

UNTITLED FILM STIL #48, 1979

51. CINDY SHERMAN:

UNTITLED FILM STIL #32, 1979

UNTITLED FILM STIL #54, 1980



52. CINDY SHERMAN: *THE HISTORY PORTRAITS*. 1988-89
UNTITLED: #193 #203 #204



53. CINDY SHERMAN: *UNTITLED #205*, 1989
THE EIL BROAD FAMILY FOUNDATION, SANTA MONICA



54. RAFAEL O GIULIO ROMANO: *LA FORNARINA*. CA.1518-19
PALAZZO BARDERNINI, ROMA

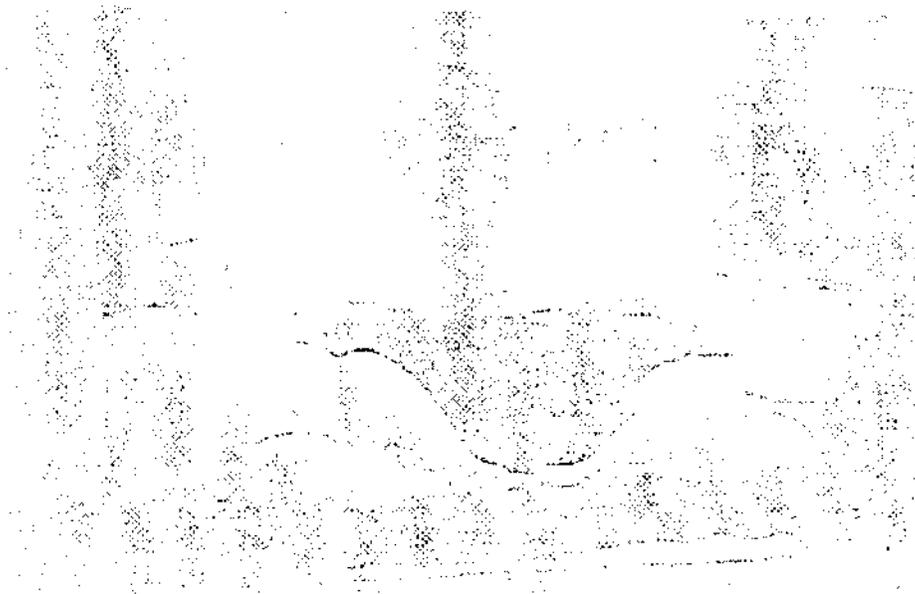
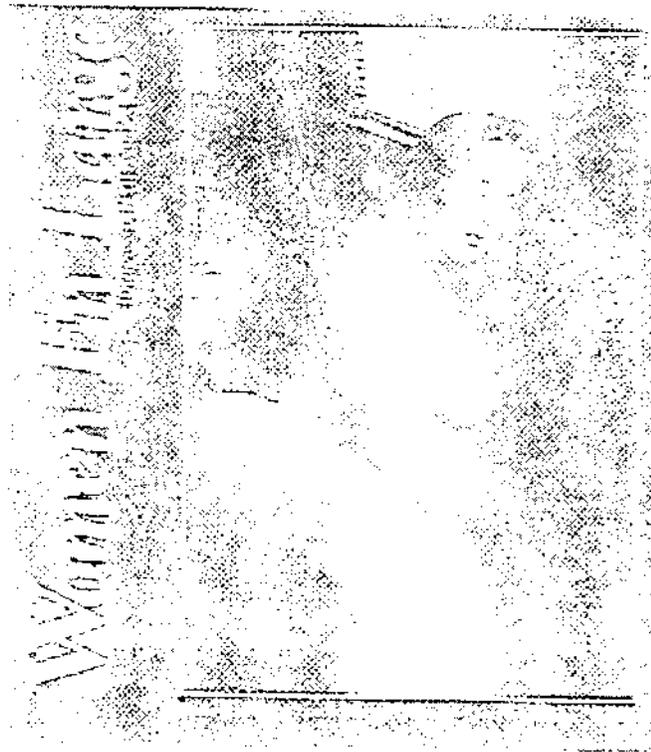


55. YASUMASA MORIMURA: *PRAIT "HUTAGO"* (RETRATO "GEMELAS"). 1988-89
THE MUSEUM OF ART, KOCHI, JAPON

56. MANET: *OLAMPIA*
MUSEE DU JEN DE PAUME, PARIS



57. MIKI YOKOIGAWA: *ONNAYOKO NO HUKU* (VESTIDO DE MUCHACHA), 1994



58. TOBY EDISON: WOMEN IN LARGE (MUJERES GRANDES)



59: MIKI YOKOIGAWA: *HITO* (SER HUMANO/ HOMBRE), 1994



60. MIKI YOKOIGAWA: *HONNANOKO NO HEYA*
(CUARTO DE MUCHACHA), 1994

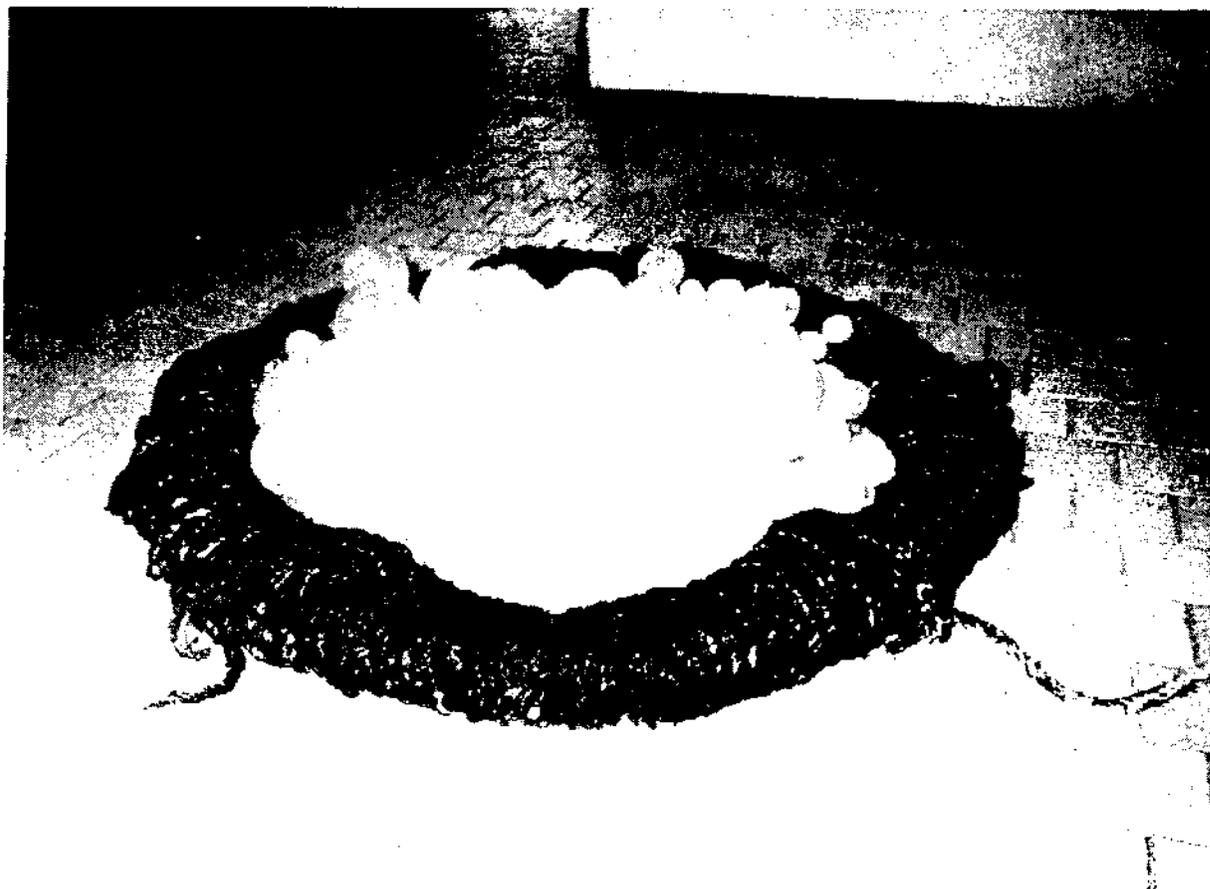


61. MIKI YOKOIGAWA: *HITOBITO (GENTE) (DETALLE)*, 1994

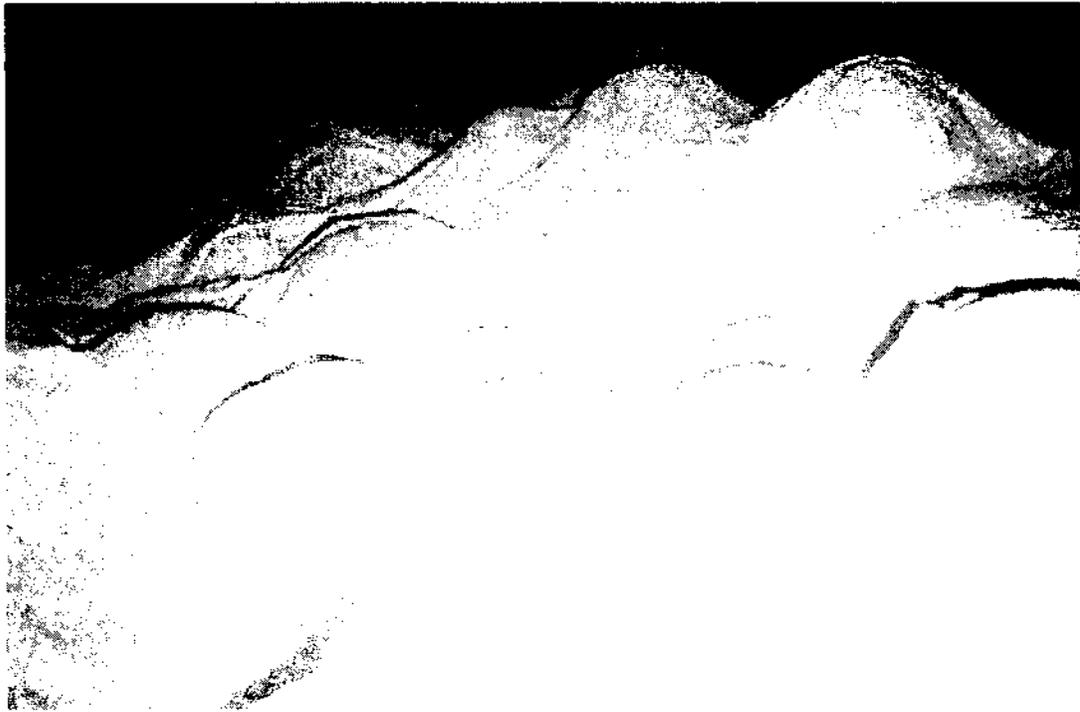
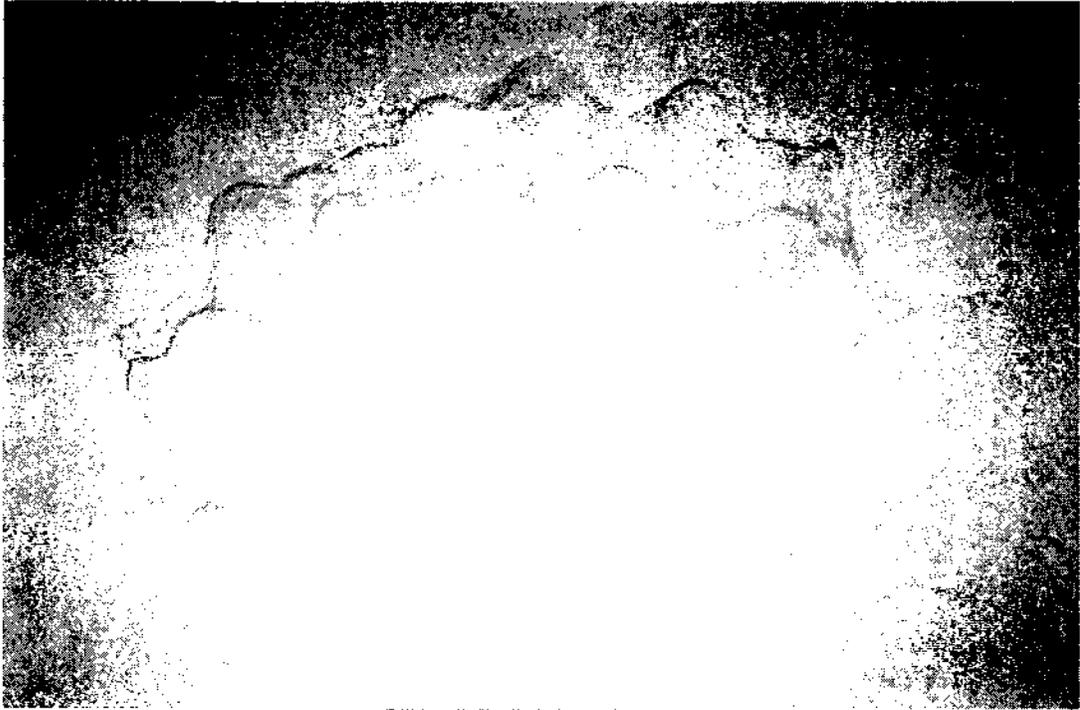
62. MIKI YOKOIGAWA: *HITOBITO* (GENTE), 1994



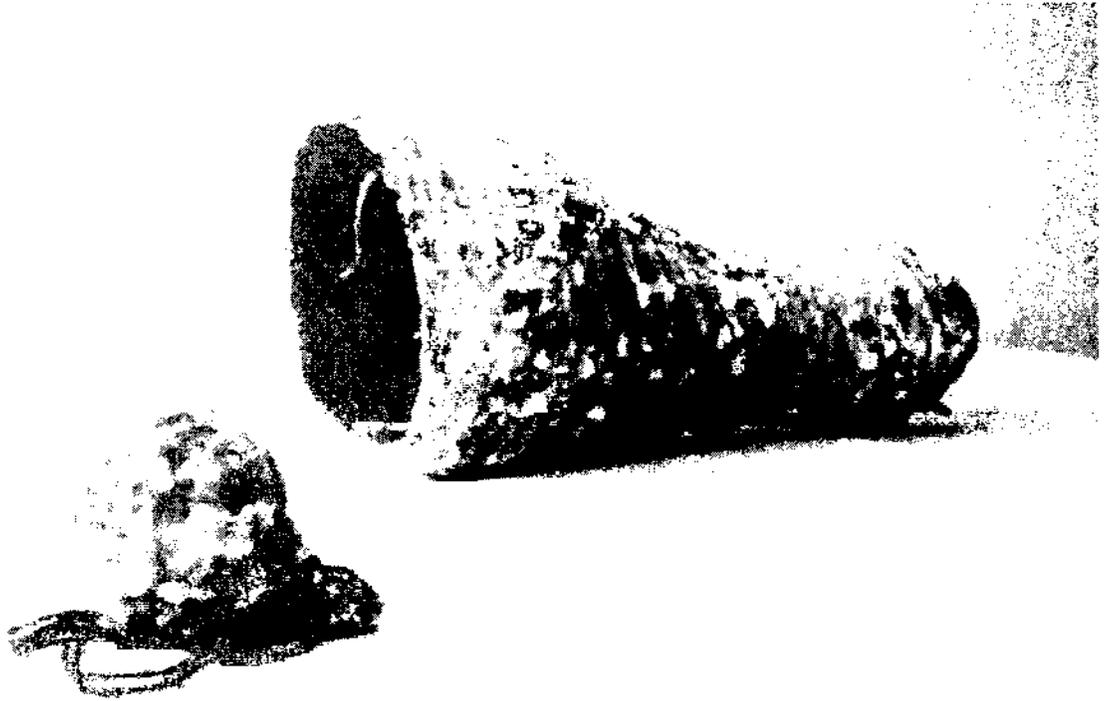
63. MIKI YOKOIGAWA: WATASHITACHI-KARANANO
(SOMOS CASCARAS, SOMOS VACIOS, DESDE NOSOTRAS...), 1995-96



64. MIKI YOKOIGAWA: *KEIKAI* (LIMITE DE ESPACIO SAGRADO). 1997
COLABORACION CON TADASHI UEI Y SATOSHI MATSUSHIMA



65. MIKI YOKOIGAWA: *PENDIENTE*, 1997



66. MIKI YOKOIGAWA: *PIEL*, 1997



67. MIKI YOKOIGAWA: BOSQUEJO DE ABRIL, 1997



68. MIKI YOKOIGAWA: *EROS Y TANATOS*. 2000



69: JEFF KOONS: *HAND ON BREAST (MANO EN PECHO)*. 1990
THE ARTIST



70. CINDY SHERMAN: *UNTITLED #255*. 1992
METRO PICTURES, NUEVA YORK