



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

VULVA, CUERPO DE CONSUMO

CONSTANZA BASULTO IBARRA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para
optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons
Profesor Guía Preparación de Tesis: Sebastian Mahaluff

Santiago, Chile

2016

Índice

INTRODUCCIÓN.....	Pág. 1
CAPÍTULO 1	
Estructura de investigación.....	Pág. 3
CAPÍTULO 2	
Conceptos fundamentales.....	Pág. 6
2.1 Recolección: el arte frente a la crisis medioambiental.....	Pág. 7
2.2 Serialidad: el arte y los modos de producción en la sociedad de consumo.....	Pág. 10
2.3 Textil: ¿Qué es el textil y cómo lo abordo?.....	Pág. 13
2.4 Representación: vulva como icono.....	Pág. 16
CAPÍTULO 3	
Descripción formal de la obra.....	Pág. 20
CAPÍTULO 4	
Hipótesis.....	Pág. 27
CONCLUSIONES.....	Pág. 30
BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 31

INTRODUCCIÓN

La presente memoria de obra es una propuesta analítica para comprender el trabajo artístico que he desarrollado en mi etapa final como estudiante de Licenciatura de Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae. Como primera aproximación a mi obra, quisiera dar cuenta de aquellos intereses personales que me llevaron a materializar esta propuesta plástica. Dos de los asuntos que abordo en mi trabajo visual son problemas sobre los que reflexiono constantemente y forman parte de mi cotidiano. Estos son: la reutilización de objetos desechados y la representación de lo femenino. Sin cerrar sus posibles lecturas, considero que ambos problemas –junto al valor que ofrezco a la técnica textil– son los de mayor peso en mi obra.

El interés por los materiales y referentes presentes en mi proyecto artístico, titulado *Vulva, recolección y bordado*, refleja mi postura frente al mundo: qué hago y cuál es mi aporte al entorno que me circunda. Estas son preguntas cruciales y las extiendo a toda la existencia humana. ¿Cuál es nuestro propósito en la vida? ¿Cómo actuamos frente a nuestros espacios de vida, frente al mundo que posibilitó nuestra existencia? La hegemonía de ciertos modelos sociales de comportamiento impuestos como patrones de vida, sumada al desarrollo científico y tecnológico, han tendido a ver la naturaleza como una mera fuente de recursos a disposición del ser humano. El respeto y cuidado por ésta han sido enormemente postergados. En consecuencia, la actual crisis medioambiental responde a la forma en que estamos pensando y actuando frente al mundo que nos acoge. El letargo generalizado, propio de la sociedad de consumo, es el que ha permitido la consumación de esta actitud absolutamente irresponsable frente a la naturaleza. ¿Las consecuencias? Destrucción, agotamiento, contaminación y extinción del mundo natural. Por ende, es algo que nos involucra a todos, y considero que el arte no está exento de este problema.

En mi obra se observa una imagen ineludible: la vulva. Esta imagen se vincula de manera exclusiva al cuerpo y al género femenino. Se trata de un icono que guarda una importante carga simbólica. El estudio de esta figura, que en mi obra toma características tanto orgánicas como geométricas, me llevó a elaborar una estética llena de color en torno a la

vagina. El tema del cuerpo femenino me interesa por el valor político que tiene, en relación a la omnipotencia de los símbolos e imperativos masculinos. Es por ello que hago énfasis en la vulva para referirme a la mujer como uno de sus iconos más reconocibles.

Si establecemos una comparación anatómica entre la imagen real de una vulva y mis representaciones, es evidente cierta imperfección o distancia. Esto se explica puesto que solo tomo las cualidades más marcadas de dicha forma (los óvalos o la tendencia a lo triangular). El objetivo es interrumpir la interpretación directa de aquellas cualidades. A su vez, acentúo en algunos puntos el dibujo para que se entienda lo orgánico. El color, por su parte, contribuye a la profundidad perceptual de estas representaciones. En algunos casos, incluso, dejo sin bordad ciertos espacios de la bolsa para aprovechar la translucidez propia del material. Es en este punto donde emergen y confluyen ambas problemáticas: tanto la reutilización de objetos como la representación de lo femenino.

Concretar esta labor artística y esta memoria no habría sido posible sin la ayuda de mi familia, en especial a mi madre Lila Ibarra y mi hermano David Basulto, a quienes les agradezco la confianza y apoyo durante estos años.

CAPÍTULO 1

Estructura de investigación

Esta memoria aborda mi propuesta de obra a través de los elementos más importantes presentes en ella. Se trata de un trabajo vinculado a dos grandes conceptos, ligados entre sí a partir de la técnica del textil (técnica que se definirá en el Capítulo 2.3). El primero de ellos está asociado al material utilizado: bolsas plásticas reutilizadas. El segundo tiene que ver con el motivo o tema a tratar: la representación de la vulva. Cada concepto va a ser descrito y revisado en el Capítulo II.

A partir de estos tres ámbitos –técnica, material y motivo– se hace patente un número indeterminado de lecturas, relativas a cada espectador, las que agruparé y sintetizaré en las siguientes páginas. Estas interpretaciones surgen de los significantes de la obra y sus susceptibles variaciones de acuerdo a las diferentes etapas del proceso creativo. El objetivo de esta memoria no es solo presentar las causas y procesos de mi obra, sino también localizar sus alcances a nivel simbólico y en términos de experiencia.

En un sentido más amplio, el tema que abordo se relaciona con la condición medioambiental del planeta en la actualidad –consecuencia de un orden social que ha privilegiado la comodidad y la satisfacción del presente– y la representación del cuerpo femenino. Como señalé, existe un proceso técnico –trabajo textil– que aúna el material escogido con las imágenes que represento (esta faceta se hace patente en la obra misma, ya que es una característica que está presente y que es visualmente reconocible). Sin embargo, en términos temporales, mi obra implica un proceso relevante que marca un punto de origen y otro de consumación y/o conclusión.

En otras palabras, mi trabajo artístico no comienza en el bordado. La preocupación por el tema medioambiental la resuelvo a partir de una labor directa con la realidad: no se trata de un trabajo meramente simbólico pensado en términos formales con el propósito de ser expuesto en una galería de arte. Implica al mismo tiempo una coherencia práctica concretada a través de la acción. Mi obra nace de la recolección de desechos industriales

de uso cotidiano, particularmente bolsas plásticas que se encuentran en ferias o boliches de la ciudad. Esta búsqueda está enlazada a la historia del arte a través del *collage* y su extensión al “objeto encontrado”. En mi obra la etapa de recolección es tan relevante como el resultado final, es por eso que también la concibo como parte ineludible del proceso creativo (Capítulo 2.1).

Para abordar la obra de manera cabal, es preciso leer sus distintas etapas. Dentro de esta perspectiva temporal, existen tres momentos fundamentales. El primero de ellos es la recolección de las bolsas desechadas, que da origen a la obra; el segundo tiene que ver con la confección de ésta a través de la técnica del bordado; y el tercero es el montaje, que determina la forma en que será abordada por los espectadores.

La recolección es una práctica artística correspondiente al siglo XX, posible sólo una vez que fueron superados los formatos tradicionales de obra y se dio paso a nuevos formatos ligados a lo objetual (el trabajo con objetos ya existentes en el mundo real). Por su parte, la técnica del textil ha sido históricamente excluida de la tradición del arte moderno, siendo ubicada en un lugar secundario como artesanía. Su inclusión como lenguaje artístico dentro del campo de las artes visuales ha ocurrido solo una vez institucionalizadas las conquistas de las vanguardias –de comienzo y mediados del siglo pasado–. Vale decir, ha ocurrido en el contexto de la posmodernidad.

El encuentro entre estos universos es precisamente el núcleo central de mi obra. En el campo de las artes, esta capacidad no sería viable sin una apertura previa que liberó de imposiciones al acto creativo. Cualquier elemento, estilo, técnica, corriente, material, temporalidad, es apropiable y está hoy en día a disposición de los artistas. Esto es lo que entendemos por posmodernidad artística. Mi propósito ha sido llevar a cabo el encuentro entre el mundo serial-industrial y una representación inherente al género femenino.

Por lo tanto, el esquema de esta memoria lo planteo de la siguiente manera: ya que mi trabajo creativo responde a un proceso y existe un valor simbólico en ello, he ordenado su presentación de acuerdo a sus etapas de origen y consumación. Estas tienen su núcleo o

momento de unificación en la instancia de elaboración, y la hipótesis de este trabajo se centra en dicho punto.

CAPÍTULO 2

Conceptos fundamentales

Mi obra *Vulva, recolección y bordado* se inscribe en un momento particular del campo de las artes visuales. Este es un factor que no puedo dejar de lado. Es a partir de dicha conciencia de la situación artística actual que propondré un análisis de la misma. Para hacerlo, comenzaré de las condiciones yacentes en mi trabajo. Desde allí tocaré diferentes problemáticas vinculadas al arte y al mundo contemporáneo. Asumiendo que una obra de arte no es un discurso ni un mensaje cerrado, me haré cargo del contenido semántico más explícito y reconocible en mi obra, y de las condiciones históricas que posibilitan su materialización.

Considero que el estado de desigualdad en que vivimos tiene su origen en un modelo patriarcal de orden. Esta es la causa de la injusticia hacia la naturaleza y a la vez contra el género femenino (ya que el patriarcado pone al hombre sobre la mujer). Es decir, ambos problemas son consecuencia de un mismo principio de pensamiento. Si bien la ecología y el feminismo son campos de acción separados, creo que el arte es una de esas instancias donde pueden cohabitar y potenciarse mutuamente. El principio cientificista de clarificación y ordenamiento de acuerdo a las cualidades específicas de las cosas, es cuestionado simbólicamente por el arte a través de la confluencia de realidades o ámbitos disimiles. Este gesto es fundamental para entender mi trabajo.

Los conceptos fundamentales que gravitan en mi obra son los siguientes: la recolección (Capítulo 2.1), la serialidad (Capítulo 2.2), el trabajo textil (Capítulo 2.3) y la imagen de la vulva (Capítulo 2.4). En las páginas siguientes pondré en contexto y analizaré cada uno de ellos en relación a mi obra.

2.1 Recolección: el arte frente a la crisis medioambiental

El concepto de recolección está asociado a la acción de recoger o reunir. Es la unión entre el prefijo re- (hacia atrás, intensificación) y el verbo *colligêre* (reunir, recoger). En la primera etapa de mi obra es relevante esta idea, ya que designa una forma de trabajo y a la vez un posicionamiento ante el problema que abordo. Es relevante porque va más allá de una dimensión simbólica: conlleva una incidencia real en el mundo. La recolección ha sido parte fundamental del desarrollo de la vida humana, desde su rol organizacional en el paleolítico y el mesolítico, hasta el importante valor que ocupa hoy en la defensa del medioambiente frente a las negligencias de la vida industrial. En mi caso, el concepto es tomado precisamente desde el punto de vista ecologista, es decir, desde el reciclaje. Pese a que no se trata de un gesto de gran alcance –debido a que es a una escala personal–, lo concibo como una actividad que debería ser practicada, idealmente, por todas las personas. La recolección de bolsas y su reutilización –su transformación y sometimiento a un proceso creativo– es una forma de trabajo comprometida con el sentido mismo de la obra: hablar sobre el estado actual del planeta.

A diferencia de muchos gestos, sobre todo vanguardistas, que a lo largo de la historia han trabajado con objetos previamente elaborados (generalmente producidos de manera industrial), concibo mi labor de recolección como una acción sobre todo asociada al activismo. ¿Por qué al activismo? Fundamentalmente porque surge de una conciencia crítica que busca revertir o atenuar la contaminación ambiental. Recolectar bolsas plásticas y volver a darles uso (en mi caso, un uso simbólico), marca una distancia respecto a otra clase de recolecciones dentro del ámbito artístico. Los casos más destacados de obras surgidas de la recolección (ya sea de uno o varios objetos) están vinculados principalmente a un quiebre formal, como lo hizo el *collage* o los *ready-mades*. Sin embargo, también cabría mencionar un tipo de discurso artístico, de carácter social, que de igual manera echaría mano de la recolección. Citaré dos ejemplos: la serie de *Juanito Laguna* del artista argentino Antonio Berni, y los llamados “mamelucos” del chileno Francisco Brugnoli (Imagen 1).

A su vez, es preciso señalar que se trata de una recolección enfocada en un mismo objeto, muy propio de nuestro tiempo. Las bolsas plásticas poseen una condición paradójica: su vida útil es absolutamente acotada (se les considera objetos desechables), y su biodegradación, por el contrario, tarda cientos de años. Existe una concepción colectiva que entiende a la bolsa plástica como un objeto desechable, que solo sirve una vez. Sin embargo,



si analizamos sus características, es evidente que las bolsas plásticas pueden tener variados y renovados usos. Su reciclaje y reutilización industrial, además, también es un aporte que contribuye a descontaminar. Por ejemplo, con grandes cantidades de bolsas plásticas es posible obtener otro tipo de plástico más duro y resistente, útil para hacer objetos duraderos como carcasas, entre otros.

Las bolsas plásticas son objetos casi inadvertidos por las personas por su funcionalidad carente de adorno y valor monetario. Su existencia surge básicamente de una necesidad, la de transportar cosas, y su uso no varía demasiado debido a su fragilidad como material. Cuando un artista como Pablo Picasso pegó recortes de periódicos en sus pinturas, o cuando Marcel Duchamp instaló un urinario sobre un plinto (Imagen 2), como si se tratase de una escultura (*La Fuente*, 1917), aquel desplazamiento de objetos escogidos implicó un quiebre dentro de los estatutos de la obra de arte. Esta elección de objetos de la realidad no es homologable a la recolección en que baso mi proceso de obra. El “objeto encontrado”, en mi caso, ya está definido, y esta premeditación me empuja simplemente a recolectarlo y darle un nuevo. Es por ello que también dejo en evidencia la forma de la bolsa plástica, para que su lectura sea evidente y el espectador sepa sin lugar a ambigüedades de qué objeto se trata. El espíritu de recolección y reutilización es el núcleo de mi posición ecologista. Si excluyera esa labor recolectora, el plástico de la bolsa se asumiría como un mero elemento de trabajo, como un material, y lo más cómodo en ese caso sería comprar las bolsas. De ese modo se perdería todo el sentido simbólico del proceso de la obra, el cual es para mí una de las facetas con mayor contenido discursivo dentro de mi trabajo, y tal vez, uno de los gestos más coherentes en términos políticos.



Imagen 2. Marcel Duchamp. *La Fuente*. 1917

2.2 Serialidad: el arte y los modos de producción en la sociedad de consumo

La etapa de recolección está directamente vinculada a un segundo gran tópico que es la serialidad. Este concepto designa a aquella producción que se elabora de forma seriada o que se presenta en serie. Generalmente, la serialidad surge de una demanda masiva. Como concepto, puede tener versiones tanto artesanales como industriales. En relación al objeto que trabajo, que es la bolsa plástica, abordaré la segunda de éstas, vinculada a la industria o a las formas de producción en masa. La serialidad la asocio, a su vez, a la manera en que resuelvo mi trabajo artístico, a través de la insistencia o reiteración del mismo objeto, técnica e icono.

La industria es el reflejo de los avances científicos y tecnológicos de la humanidad, y comporta buena parte de la responsabilidad en la crisis medioambiental del mundo contemporáneo. No obstante, la elaboración mecánica de objetos sustituibles no posee vida propia. Su existencia y alcance se basan en modelos económicos y políticos, y más específicamente, en las aspiraciones y los fines que estos modelos proyectan en la sociedad. El predominio del sistema económico capitalista –a lo largo del siglo XX, y sobretodo después de la caída de la Unión Soviética–, ha arrastrado a la humanidad a un estado de catástrofe medioambiental que perjudica en mayor medida a los países del tercer mundo. Al enfocarse en el dinamismo y la aceleración del consumo (con fines exclusivamente económicos), este sistema desdeña la conservación y el cuidado de la naturaleza. Y esto es algo que ocurre en cualquiera de sus etapas, tanto en la de extracción de materias primas como en los procesos industriales de producción y distribución de mercancías. Dentro de este mundo tecnificado, la serialidad es un modo de elaboración ineludible. Las bolsas plásticas que forman parte de mi obra entrañan esa codificación.

Este estrecho vínculo entre serialidad e industria tiene una importancia crucial en el arte del siglo pasado. La autonomía de las Bellas Artes y su diferenciación como ámbito de creación más elevado que la artesanía y la industria, encuentra allí un momento de crisis irreversible. El filósofo alemán Andreas Huyssen, en su libro *Después de la gran división*, señala que uno de los temas fundamentales de la relación entre modernidad y

posmodernidad se localiza en la dicotomía que separa a la alta cultura de la baja cultura. Este autor concibe a esta separación como la “gran división” que caracterizó al siglo XX. Según Huyssen: «el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva» (Huyssen, 2006, pág. 5). La frontera que marcaba el modernismo clásico en relación a la singularidad del arte, su valor distintivo frente al resto de los objetos, habría sido superada durante el siglo XX, en el marco de un proceso más amplio, que ha tenido como uno de sus resultados más relevantes el agotamiento de la idea de modernidad.

«El modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar “posmoderno” y que difiere claramente del paradigma del “alto modernismo”. Como la palabra “posmodernismo” lo indica, lo que está en juego es una negociación constante, casi obsesiva, con las categorías de lo moderno mismo» (Huyssen, 2006, pág. 11). Lo que propone Andreas Huyssen es determinante para mi trabajo artístico en la medida que articula bajo aquella línea fronteriza de la estética decimonónica (alta/baja cultura), un recorrido en el que confluyen momentos históricos aparentemente separados en sus implicancias estéticas.

El ingreso de la cultura de masas al terreno de las artes visuales coincide, correlativamente, con el ingreso de la idea de serialidad. Este fenómeno se da en los dos momentos de ebullición del arte vanguardista: a comienzos del siglo XX y durante la década de los 60. La última de estas arremetidas vanguardistas –protagonizada por corrientes como el Neodadaísmo, el Nuevo Realismo, el Arte Póvera, el Land Art, el arte corporal y el Pop Art– es la que consumó la caída de las fronteras entre alta cultura y cultura de masas. Vale decir, entre arte y producción industrial. Mi obra no podría pensarse sin esa compleja evolución formal, en la que se ven agotados los límites de la obra de arte. Un ejemplo paradigmático son los trabajos artísticos de los artistas Pop, tanto británicos como estadounidenses. Por ejemplo, en la obra de Andy Warhol coexiste la técnica serigráfica con los referentes del imaginario popular –imágenes de personajes u objetos asociados al cine, la televisión, el mercado, la moda (Imagen 3) –. Estas influencias del mundo serial

son el sello personal de Warhol. Desde entonces el arte dejó de estar aislado (como lo intentaba la pintura del Expresionismo Abstracto pocos años antes). Nunca más fue un hecho exclusivamente pictórico o escultórico, comenzó a comentar la realidad incorporándola dentro de sus marcos de consenso estético.



2.3 Textil: ¿Qué es y cómo lo abordo?

El textil es otro elemento importante en mi obra. Este se refiere a toda fibra que está entrelazada, tejida, anudada, hilada, bordada o cocida. Los primeros textiles se remontan a la prehistoria, cuando las pieles de los animales y las fibras naturales eran los materiales utilizados para la confección de abrigo (tanto vestimenta como chozas). El textil ha sido una práctica que ha acompañado a la humanidad durante milenios. Hoy en día esta técnica posee un alto grado de perfeccionamiento y, entre sus usos, incluso ha pasado a formar parte de las artes visuales. Fue en el siglo XVIII cuando se marcó la diferencia –sustancial para el arte moderno– entre Bellas Artes y artes menores (lo que conocemos como “artesanías”, categoría dentro de la cual se ubicaba al textil). La pintura, la arquitectura, la música y la poesía representaron, a partir entonces, un tipo de creación elevada e intelectual, mucho más cercana a la pureza estética que el resto de las formas de producción (Shiner, 2004: 24). Desde aquel momento comienza a concebirse y entenderse la creación artística de manera contemplativa. El arte no poseía otro fin más que ese, a diferencia de las demás manufacturas –muchas de ellas acreedoras de una considerable riqueza visual– que, no obstante, conservaban un fin utilitario dentro de la vida humana.

Hablar de producción textil es complejo debido a su antiquísima historia y a la cantidad de versiones y ramificaciones que posee, las que varían de acuerdo a cada región y cultura. Debido a que el concepto de arte, como lo comprendemos actualmente, sólo existe desde hace alrededor de tres siglos, es una cuestión forzosa la de sustraer los valores estéticos a los telares, la tapicería y la indumentaria textil. A pesar de ello, una cosa es innegable: sólo con el nacimiento del arte moderno (aquel que aísla determinadas producciones visuales para su contemplación) ha sido posible, en la actualidad, dar una condición única y exclusivamente estética a las confecciones textiles.

Esta posibilidad, como señalaba, estuvo descartada en el momento de origen del arte moderno. El textil se ha vuelto una técnica artística precisamente en el ocaso de la modernidad. Su ingreso dentro de este campo es eminentemente posmoderno. Mi obra puede servir como ejemplo de este nuevo estado del arte, en el que cualquier material,

técnica, medio, espacio, referente, es apropiable e incorporable como forma de arte. En mi propuesta de obra, claramente no me ciño a la fórmula tradicional del trabajo textil. Es, más bien, un desplazamiento técnico con medios y fines completamente diferentes al textil tradicional, ya sea artesanal o industrial. Ejemplos de artistas que trabajan contemporáneamente a partir del textil son Olek y Claudia Gutiérrez. La primera utiliza el bordado (crochet) para intervenir la realidad. Esto lo consigue revistiendo objetos como autos, estructuras de la vía pública e incluso personas (Imagen 4). Olek es una artista polaca que utiliza una amplia gama de colores, siempre muy luminosos y llamativos. Su obra ilustra con claridad los alcances de la apropiación técnica que manifiesta el arte contemporáneo, ya que da un uso y un fin completamente estético y contextual a esta forma de producción generalmente acotada en sus funciones. En el caso de Claudia Gutiérrez, artista chilena titulada de la Universidad Diego Portales, su trabajo desde el bordado se cruza con una visión crítica a nivel social (Imagen 5). La artista crea paisajes marginales a partir de esta técnica, además de versiones volumétricas de crochet que representan objetos abandonados, como si se tratase de un basural.



Imagen 4. Olek. *Primavera*. Santiago de Chile. 2015



Imagen 5. Claudia Gutiérrez. *Poco se gana hilando pero menos mirando*. 2016

2.4 Representación: la vulva como icono

Como adelanté, el referente exclusivo que represento en mi obra es la vulva. Este motivo se ve exaltado al ser reiterado como única figura. Gustave Courbet, artista del realismo pictórico del siglo XIX, llamó a su obra acerca del mismo tema *El origen del mundo* (Imagen 6). Esta pintura data de 1866 y entraña aquel espíritu por representar las cosas tal cual son, tomando en este caso una de las zonas erógenas más suprimidas a lo largo de la historia occidental: la vagina. Dicho fenómeno de censura estuvo estrechamente ligado a las imposiciones del cristianismo. Como señala George Bataille: «únicamente confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final: Desde la perspectiva cristiana, el erotismo comprometía o, al menos, retardaba la recompensa final» (Bataille: 97). La pintura de Courbet es una suerte de primer plano, un recorte o encuadre, que vuelve a esta representación de la vagina el único y gran asunto de la obra. Algo que jamás había sido mostrado de forma tan explícita y desidealizada (sobre todo si consideramos las dos grandes corrientes artísticas que preceden al realismo: el neoclasicismo y el romanticismo). Sin embargo, mi obra posee varias diferencias con este primer antecedente. Desde el material y la técnica, hasta el trabajo serial, consiste en una



persistencia a nivel perceptual de la vulva.

La objetividad del referente llevada a cabo por Courbet, que exhibe al desnudo a la mujer con el rótulo *El origen del mundo*, nos pone frente al valor simbólico de lo femenino. La vagina es la concepción y la fuente de la vida. Tal como Courbet lo anuncia, no es otra cosa que “el origen”. De esta visión maternal de lo femenino deriva la asociación que establecen muchas culturas con la tierra y la naturaleza. Por ejemplo: atribuir lo femenino a la luna, o considerar a la tierra como “madre”. En mi obra, como he señalado, estos tópicos están profundamente enlazados. Mi propuesta de obra retoma la imagen de la vulva y la trabaja desde la multiplicación (o persistencia), y desde una dimensión que combina iconicidad y textura.

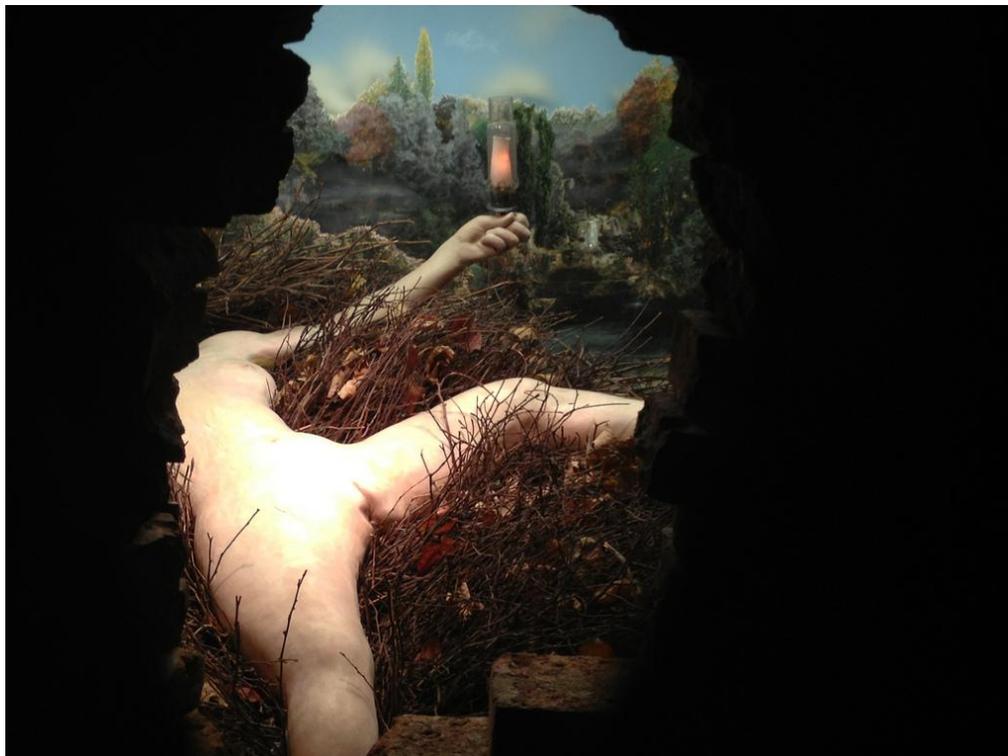
Vulva, recolección y bordado es un paso sugestivo entre la representación bidimensional y el *collage*. Esta corrupción fundamental de los formatos clásicos del arte fue tensionada de manera notable por el artista Jasper Johns a mediados del siglo pasado. Este último tomó las versiones más puras de estos formatos, vale decir, la pintura y la escultura, y las combinó en una misma obra (recordemos la acérrima defensa que el crítico Clement Greenberg había hecho, por esa fecha, de la pintura moderna en su carácter autónomo y esencialista). Un ejemplo lo es su obra *Savarin Coffee* (Imagen 7): un tarro con pinceles que parece real, pero que sin embargo es una creación mimética realizada por el artista, un trabajo que combina pintura con escultura. En mi caso, considerando los avances producidos por el arte experimental, llevo a cabo ese choque o confluencia desde nuevos



Imagen 7. Jasper Johns.
Savarin Coffee. 1960

materiales y técnicas, como las bolsas plásticas y la técnica textil.

Cien años después de que Courbet pintara *El origen del mundo*, otro artista fundamental de la historia del arte exaltó la faceta sexual y erótica de este órgano femenino. Hablo de Marcel Duchamp y su obra *La Cascada* de 1966 (Imagen 8). Esta instalación, que sólo puede ser vista a través de la grieta de una antigua puerta, obliga al espectador a convertirse en un *voyeur*. La imagen que Duchamp monta del otro lado es la de una mujer desnuda, tendida sobre el campo, sosteniendo un farol en una de sus manos. Solo podemos ver el cuerpo femenino que allí yace entre la hierba. Por supuesto, el sentido erótico de esta obra es ineludible. Nuestros órganos sexuales son, sobre todo en la cultura occidental, un espacio vetado, censurado. Georges Bataille ha señalado, en su libro *El Erotismo*, la relación entre la desnudez y el contacto sexual como una de las formas en que el ser humano vuelve a la continuidad universal de que permanece separado. En esta obra de Duchamp, el contacto con el erotismo se concreta exclusivamente a partir de la vista. No podemos adentrarnos en ella. Ni siquiera se presenta abiertamente. Debemos ir necesariamente a su encuentro, debemos volvernos cómplices, observando a través de aquel



pequeño agujero que nos ofrece el artista.

La colorida visión y multiplicación de la vagina en mi obra también es deudora de trabajos como *The dinner party* de Judy Chicago, obra realizada en 1979 (Imagen 9). Esta es probablemente la más próxima a mi propuesta. En ella, el recurso de la imagen de la vagina es combinado con el motivo de la cena y la referencia a mujeres que han sido influyentes en la historia. Se trata de un discurso mucho más apegado al feminismo. La obra de Judy Chicago cuestiona la hegemonía masculina dentro del arte, proponiendo una reflexión que reivindica a la mujer no como objeto (no como motivo representacional), sino como agente de cambio, como individuo al mismo nivel que el hombre. Es decir, con las mismas capacidades y derechos para influir en la realidad y en la historia.



Imagen 9. Judy Chicago. *The dinner party*. 1979

CAPÍTULO 3

Descripción formal de la obra

Dentro del textil, el bordado representa una práctica fundamental. Es una labor de relieve sobre tela o cualquier superficie flexible –en el caso de mi obra, sobre bolsas plásticas– realizada con aguja e hilo de distintos tipos. El primer desarrollo importante de esta práctica se atribuye a los babilonios, ya que de Mesopotamia procedían, precisamente, los más famosos bordados de la antigüedad. En relación al aspecto técnico de mi obra, los puntos utilizados son el punto relleno y el punto tallo. El punto de relleno es uno de los más utilizados por su simpleza y rápido avance, sirve para rellenar figuras como lo dice su nombre. Por su parte, el punto tallo permite hacer líneas tanto rectas como curvas, por ende, es útil para hacer bordes u contornear figuras; funciona muy bien cuando se quiere escribir o, como lo dice su nombre, para hacer tallos en los bordados con flores.

Por supuesto, el bordado es posible hacerlo en una bolsa plástica, ya que es una superficie flexible, un material muy maleable, que además permite cortarlo e hilarlo, obteniéndose un hilo de una resistencia importante. Al usarlo como soporte del bordado tiene, al mismo tiempo, en su justa medida, una finura que hace posible el paso de la aguja y el hilo, siempre que se haga con delicadeza y precisión (incluso más que cuando se borda en tela o cuero, ya que es muy frágil).

Otra técnica relevante dentro del textil es el hilado. Esta consiste en ir juntando y afinando las fibras, que pueden ser animales, vegetales o sintéticas, para ir creando metros y metros de fibra hilada. En el caso del trabajo con bolsas plásticas no se deben juntar las fibras sino que las bolsas deben ser cortadas para conseguir el hilado. Se comienza teniendo la bolsa de forma estirada sobre una superficie. Luego se dobla por la mitad, dos veces, de forma vertical. Enseguida se corta la parte de las manillas y el extremo contrario a estas. Se vuelve a estirar y doblar en forma vertical dejando un margen de 2 cm. Se debe hacer un rollo desde el otro extremo del margen hasta que termina la primera capa de bolsa. Enseguida se corta de forma horizontal, aproximadamente 1 cm de grosor, desde arriba hacia abajo, pero sin llegar a cortar el margen, pues de lo contrario se cortará la bolsa y no se podrá obtener

el hilado. Se toma la bolsa del extremo inferior y se abre por la parte del margen. De este modo se obtendrá una figura “cerrada”. Luego se debe cortar la primera hilera en forma diagonal y este gesto hará que nunca se corte el plástico y se forma el hilo, terminar de cortar todo y finalmente enrollar el hilo en madeja para luego darle uso.

Punto Relleno

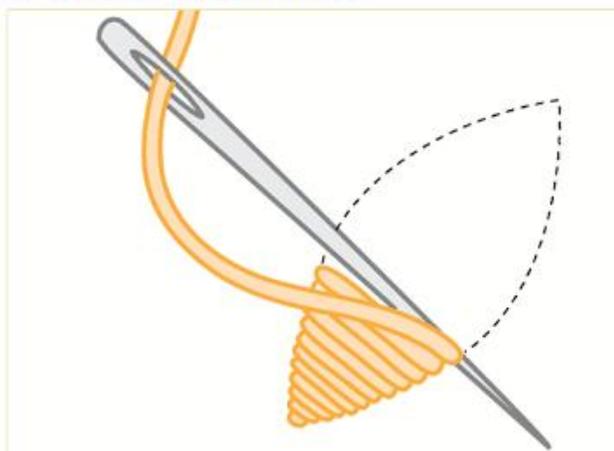


imagen 10, referencia punto relleno

Punto Tallo

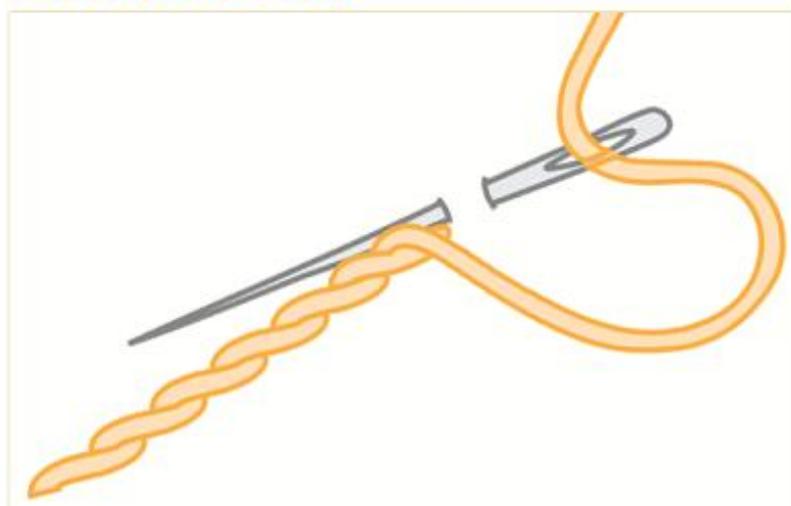


imagen 11, referencia punto tallo



imagen 12. "Sin título", 2016



imagen 13, detalle.



imagen 14, detalle.



imagen 15, detalle.



imagen 16, detalle.

CAPÍTULO 4

Hipótesis

En términos discursivos, hay un asunto que probablemente no es reconocible a simple vista, pero que es bastante coherente si aislamos semánticamente los elementos que conviven en mi trabajo. Como señalaba anteriormente, la recolección y la referencia a la serialidad industrial –asociadas al uso, como material creativo, de la bolsa plástica–, tienen que ver con una posición crítica personal respecto a la actual situación medioambiental. Esta crisis, como decía, es fruto de un modelo patriarcal que descuida a todo nivel la sustentabilidad de nuestro planeta. Esta pérdida de armonía o equilibrio, que ha tenido entre sus consecuencias más graves el cambio climático y la extinción definitiva de especies animales y vegetales, se contrapone a otra concepción de la naturaleza, común generalmente en culturas desvinculadas del pensamiento civilizado occidental. Esta cosmovisión o concepción entiende a la naturaleza como madre dadora de vida. Es decir, el planeta y la naturaleza comprendidos como algo femenino, maternal.

De esta relación se desprende la imagen de la vulva que utilizo en mi trabajo. Las bolsas que he recolectado y reutilizado adquieren, luego de ser transformadas manualmente, un carácter simbólico y estético que se contrapone a su origen utilitario e industrial. Su corta vida útil hace de ellas un objeto que transita rápidamente entre una condición funcional y una de desecho (siendo este último su destino más corriente). Mi obra arranca a las bolsas de esas cualidades, para convertirlas en materia de una obra de arte.

Aquí los componentes simbólicos se localizan en distintos niveles. Obras como la serie *Trayendo la guerra a casa* (Imagen 10), de la artista estadounidense Martha Rosler, juegan con el choque y la confrontación de signos en el plano directamente exhibitivo de la obra, vale decir, en lo que aparece, en lo que ve el espectador (la obra consumada). Dicha serie aborda el tema de la guerra de Vietnam enfrentando dentro de un mismo fotomontaje imágenes de soldados norteamericanos invadiendo un lugar, con imágenes de hogares modernos que encarnan la comodidad y sofisticación de la vida norteamericana. La confluencia de dichos signos en un mismo plano establece un mensaje crítico que evidencia

las paradojas y el trasfondo de la guerra. Esta combinación, por supuesto, es una herencia del *collage* originado a comienzos del siglo XX. Una versión política de la técnica del *collage* fue realizada tanto por los grupos dadaístas de la Alemania de entre guerras, como por los primeros artistas pop en Inglaterra, durante la década de los 50 (en el caso de estos últimos, más que un contenido directamente político, destacó la lucidez con que abordaron la bullente sociedad de consumo promovida por EEUU en ese periodo).

A diferencia de estas propuestas, en mi obra el contenido simbólico no sólo emerge de su aspecto icónico. Importan sobre todo el material y su origen, así como la técnica utilizada. Esta es la razón por la que su carácter discursivo se materializa a través del contacto de distintos planos del proceso creativo. Estos son: el trabajo de recolección del material, la dimensión técnica de la obra, y la imagen representacional. Primero, la recolección de las bolsas está asociada a una actitud de conciencia medioambiental; segundo, la técnica textil tiene que ver con una tradición y un legado de miles de años; y tercero, la imagen de la vulva es un signo, y por tanto, puede tener variados significados metafóricos. Si pensamos la presencia de cada uno de estos elementos en una misma creación artística, podemos también conjeturar un discurso que va más allá de la singularidad de estas dimensiones.

El giro simbólico que propongo en mi obra nace de estos elementos, ligados a todo el proceso de creación. Desde una actitud alineada al compromiso medioambiental, propongo una reivindicación de la concepción de la naturaleza vinculada a lo femenino. Esta se opone a la visión utilitaria que las sociedades patriarcales han ejercido sobre el medioambiente. ¿Por qué se trataría de un giro simbólico? Precisamente porque tomo un producto industrial ligado a la sociedad de consumo y, a través de una técnica ancestral (practicada culturalmente por la mujer), inscribo una imagen que entraña la esencia de lo femenino. Se trata de una imagen corporal que refiere al carácter cíclico de la vida. De este modo, las bolsas que van a morir de forma irresponsable en la sociedad industrial capitalista, son arrancadas de su destino como desecho, ingresando al régimen de lo cíclico (de la reutilización); en mí caso, para hablar y hacer énfasis en aquel mismo problema. La transformación artística de las bolsas plásticas quiebra con una realidad concreta, la contaminación medioambiental, y en su lugar instala un momento tanto estético como

discusivo. Este aporte visual y simbólico es uno de los muchos caminos posibles para



aportar al resguardo de nuestro mundo.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, propongo mi obra como un cruce entre arte y realidad contingente. ¿Cómo se explica esto? Primero, porque mi trabajo visual incorpora gestos y modos de trabajo imposibles de desligar de la tradición artística (tanto de la versión artesanal del arte, como de la alta cultura). Segundo, porque mi discurso y motor de trabajo tiene que ver con problemas del mundo contemporáneo en el que vivimos. Como artista, no puedo separar los intereses creativos que me mueven, con mis preocupaciones e intereses de la vida real.

En mi obra incorporo el textil, técnica mecánica y manual que ha acompañado a la humanidad a lo largo de incontables años, y representaciones de la vagina provenientes del mundo tanto pictórico como escultórico. Es decir, utilizo una técnica ligada a la cultura popular, y referentes asociados a la alta cultura (la tradición de las Bellas Artes). Esta combinación misma podría considerarse contemporánea, en la medida en establece una mixtura de lenguajes y procesos de creación. Pero también es relevante la materialidad. La utilización de bolsas plásticas es intrínseca a un nuevo estadio de las artes visuales, correspondiente a la expansión producida por el arte de vanguardia. Solo en el siglo XIX una bolsa plástica podría aceptarse como material legítimo de una obra de arte. Es a partir de estos elementos que propongo mi reflexión.

Considero relevante la consciencia del arte respecto a su tradición, así como la consciencia del artista respecto a su presente. En mi obra, ambas cuestiones son patentes, independiente a lo evidente que esto sea. Considero que esta lucidez debería ser la orientación de todo arte, ya que la estética responde a una constelación de realidades que canaliza el artista. Estas realidades deben estar a la altura de los problemas comunes, y si es posible, también deben a portar a una solución, incluso si esta es perceptual o simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. (2009) *¿Qué es lo contemporáneo?* Traducción de Cristina Sardoy.

Clarín.

Bataille, Georges. (2010). *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Bürger, Peter. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Combalía, Victoria. (2005). *La poética de lo neutro*. España: Debolsillo.

Crow, Thomas. (2001). *El esplendor de los sesenta*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Danto, Arthur. (2002). *Después del fin del arte*. Paidós Ibérica.

Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid:

Ediciones Akal

Foster, Hal. (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Galaz, Gaspar y Milan Ivelic, (1988). *Chile, Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones

Universitarias de Valparaíso.

Giunta, Andrea. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires:

Fundación Arte.

Greenberg, Clement. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones

Siruela.

Guasch, Anna María. (2003). *La crítica de arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Huyssen, Andreas. (2006). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Editora.

Nietzsche, Friedrich. (2010). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.