



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**¿CÓMO RETRATAR EL CUERPO FEMENINO SIN LA
NECESIDAD DE LA REPRESENTACIÓN DE SUS ELEMENTOS
EXPLÍCITOS?**

BERNARDITA TAGLE VARGAS

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

Profesor Guía Taller de Grado: Ismael Frigerio Ibar
Profesor Guía Preparación de Tesis: Andrea Jösch Krotki

Santiago, Chile

2016

Gracias a todos los profesores, amigos y familia que me brindaron su guía, apoyo y ayuda en la elaboración de esta memoria que acompaña el trabajo de la obra “Bella”.

Índice:

Resumen.....	4
---------------------	----------

1. Cuerpo Femenino

1.1 Antecedentes del cuerpo e imagen de la mujer en el arte.....	5
1.2 El cuerpo relatado de manera poética visual.....	19

2. Vestuario

2.1 Antecedentes del vestuario femenino.....	25
2.2 Antecedentes de mi trabajo sobre el vestuario.....	39
2.3 Lo relacional del vestuario.	46
2.4 Referencias: Nicola Constantino / Zoe Buckman.....	49

3. Cuerpo de obra BELLA: antecedentes y proceso de obra

3.1 Referente poético: poema Bella de Pablo Neruda.	53
3.2 Proceso de obra.	60

Conclusiones	75
---------------------------	-----------

Bibliografía.....	76
--------------------------	-----------

Resumen

El proyecto de obra “Bella” narra la situación que se vive en la actualidad con respecto al concepto de belleza del cuerpo de la mujer y sobre cómo la belleza artificial propuesta por los medios se impone sobre la belleza natural. Con respecto a la idea de la belleza natural del cuerpo de la mujer, ésta se enmarca en los elementos corporales que la distinguen al cuerpo femenino, sin importar la forma que tengan; en cambio la idea de belleza artificial corresponde a las formas de los estereotipos del cuerpo que proponen los medios.

Con el fin de expresar ambos conceptos de belleza, hago uso de dos elementos: la abstracción del cuerpo femenino y la utilización del vestuario como soporte. Para acentuar el incumplimiento de las formas ya establecidas de belleza artificial, abstraigo el cuerpo de la mujer y las cosas que la identifican, por medio de la pintura, el bordado y el dibujo. Con la intención de realzar la noción de cuerpo en la obra, hago uso de la ropa como soporte, en especial la indumentaria que se ha caracterizado por modificar el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia, como es el caso del corsé.

1. Cuerpo femenino

1.1 Antecedentes del cuerpo e imagen de la mujer en el arte.

Para poder comprender el significado que adquiere el cuerpo femenino en mi obra “Bella”, es necesario entender cómo se ha desarrollado y transformado la imagen de la mujer a lo largo de la historia y, sobre todo, en la historia de las artes visuales.

Si revisamos los inicios de la historia del arte, dentro de las obras más emblemáticas de la prehistoria, se encuentran las estatuillas hechas de barro, hueso o piedra, que poseen la forma del cuerpo femenino. Estas figuras llamadas “Venus”, que datan entre 40.000 y 25.000 años AC, se caracterizan por la exageración de la forma de las caderas, los pechos y el vientre. Estas estatuillas son las primeras imágenes tridimensionales que se conocen sobre la figura humana. Las “Venus” de la prehistoria son el principio, dentro de la historia del arte, de la utilización del cuerpo femenino como protagonista.



Figura Nº 1: La Venus de Dolní
Věstonice, 29.000 y 25.000 a.C.
Fuente: Museo de Moravia, Brno

El arte ha utilizado la imagen de la mujer no solo como fuente de inspiración y símbolo de belleza, además ha sido símbolo de una cierta condición social y modelo moral. Para lograr esto, la sociedad a lo largo del tiempo ha generado una serie de estereotipos con respecto a la imagen de la mujer. La mayoría de éstos estuvieron y siguen estando planteados desde una mirada masculina y patriarcal, hasta que en el s.XIX los incipientes movimientos feministas los empiezan a cuestionar.

En el libro de Mayayo “Historia de Mujeres, historia del arte” (2003) vemos que la imagen de la mujer y sus representaciones oscilan a lo largo de la historia en tres categorías: la mujer honorable, la mujer fatal o infame y la mujer masculinizada o rebelde. Cada uno de estos estereotipos, al minuto de su descripción, poseen ciertas características físicas que las hacen diferenciarse unas de las otras, esto se puede observar en la vestimenta que llevan, en la forma de su cuerpo y la situación que las rodea.

Los primeros en empezar a delinear estas categorías o estereotipos de la mujer fueron los griegos y los romanos, los cuales impusieron que la mujer modelo era aquella que se encargaba de los asuntos privados, tales como la familia y las labores domésticas, convirtiéndose en la antítesis del modelo ideal de hombre griego, que se involucra en los asuntos públicos, como la política y la guerra. El papel de la mujer griega quedó registrado visualmente en las pinturas de las ánforas y platos de cerámica que datan del siglo VI y V a. c., en donde son representadas con los peinados y vestimentas acordes a la época u ocasión (en caso de celebraciones o ceremonias), llevando a cabo las tareas que les corresponden, como la crianza de los niños, la preparación de una festividad o simplemente maquillándose. (Mayayo, 2003)

Como contrapunto a la mujer modelo griega nos encontramos con la mujer fatal o infame, que en el caso de los mismos griegos está vinculada con el comportamiento de los dioses de la mitología, en especial con la diosa del amor, la lujuria y la belleza, Afrodita. Una de las historias que ilustra la imagen de la

mujer fatal es el mito en donde Afrodita, que estaba casada con Hefestos, dios del fuego y la fragua, comete adulterio con Ares, dios de la guerra. Aparte de la historia de sexo y adulterio que protagoniza Afrodita, nos encontramos que las representaciones que se hacen de la diosa son en poses desnuda o semidesnuda, en donde se expone al público los atributos que posee su cuerpo. La representación más emblemática de ella es la conocida Venus de Milo, que actualmente se encuentra en el Museo del Louvre.



Figura Nº 2: Venus de Milo,
Alexandros of Atioch, 130 a.C- 100
a.C, tallado en marmol, 211cm de
alto.

Fuente: Museo de Louvre, París

Siguiendo con la mitología griega y los estereotipos femeninos, vemos que existe una tercera imagen, que no tiene relación con el ideal griego y tampoco con la belleza prohibida, sino que es la mujer que se revela contra su propia naturaleza femenina, para adquirir un papel masculino, principalmente el de la guerra.



Figura Nº 3: Jarro de vino con imagen de Amazona, anónimo, Segunda mitad del siglo cuarto d.C, modelado en terracota, 43,2 cm de alto.
Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Mayayo (2003) opina que con respecto a los romanos sucede una situación muy similar a la griega, con respecto a la mujer y su imagen, en donde existen categorías para encasillar la imagen y el papel de la mujer, honorables, infames y masculinizada, pero ésta última no se destaca tanto en la sociedad romana. Para poder entrar en las categorías había que cumplir o no con un cierto código de vestimenta, el cual consistía en que las mujeres respetables debían llevar puesto un velo sobre la cabeza o llevar un manto que indicara su condición de mujer honorable. En caso de que no llevara ninguno de los dos, si le llegaba a suceder algo a la mujer que no cumplía con dicho código, la ley romana no imponía ninguna sanción al imputado o protección a la víctima, a diferencia del caso que la víctima llevara puesto el velo.

A medida que el cristianismo se expandía por Europa, todas las cosas que estaban relacionadas con la mitología empezaron a desaparecer, ya que eran consideradas paganas según los cristianos, y dentro de las cosas que desaparecieron fue la de las representaciones de la mujer y su cuerpo, en especial los desnudos femeninos, porque era símbolo del pecado. La única imagen de la mujer que perdura en esta época son los retratos de la Virgen y las santas. (Di Sabatino, 2009)

A pesar de que predominará la imagen de la mujer modelo, en este caso la Virgen o las santas, existía un contrapunto, Eva, la mujer que nos condenó a la muerte y a vivir lejos del paraíso, según la tradición católica. La imagen de Eva reafirma la imagen de la mujer como símbolo del pecado e instrumento del diablo para generar las tentaciones al hombre.

La Edad Media se rige bajo los temas teocéntricos, pero con el transcurso del tiempo dentro de las temáticas de los artistas, se sumaron también imágenes de lo cotidiano de las labores domésticas, pero no solo dentro del ámbito privado, sino también público, como vendedoras de comida o las mujeres que trabajaban como modistas.

Cada vez más se desarrolla el comercio y como consecuencia de eso aparece una nueva clase social, la burguesía, que son las personas que alcanzan una posición alta en la clase social por medio del dinero y no la sangre o la influencia de la religión. Este cambio también afectó a las artes, visto que los artistas se vieron influenciados por el dinero que le otorgaban los mecenas para realizar las obras de arte. Por lo cual, la imagen de la mujer es manipulada de acuerdo con el deseo del mecenas, hasta el punto de que la modelo ya no es una desconocida, sino que pasa a ser la esposa, la hija o la amante del mecenas. De esta manera, el mecenas podía dar a conocer a la sociedad el poder adquisitivo que tenía, podríamos decir que por medio de la temática, la indumentaria y el nivel de detalle de la obra era una manera de demostrar el poder que se tenía. Como dice Mayayo (2003): “En los estamentos más privilegiados de la sociedad florentina, la apariencia de la mujer funciona, según Simons, como un signo de la riqueza y el prestigio social de su esposo.”



Figura Nª 4: Piero della Francesca, Ritratti di Federigo di Montefeltro, duca d'Urbino e della moglie Battista Sforza, 1472, pintura al temple sobre tabla, 47cm x 33cm.

Fuente:
Galería Uffizi, Florencia

Para ejemplificar visualmente la cita de Mayayo, coloqué el retrato de los Duques de Urbino, en donde se puede ver a la mujer siendo utilizada como un objeto valioso. Se puede observar que Battista está ricamente adornada con joyas y accesorios, que el peinado que lleva es muy elaborado y en la manga del vestido se puede percibir un complejo bordado de flores, en cambio el vestuario que lleva Federigo es bastante simple, no posee ningún adorno ni detalles que indiquen la riqueza que posee.

El renacimiento dio pie para la utilización de la imagen de la mujer como representación del poder y la riqueza que tienen los hombres. En el barroco, la demostración de poder posee relación con el absolutismo impuesto por Luis XIV. Para representar la relación entre soberano y súbdito, el arte asume la

representación del concepto de poder, la imagen de una relación violenta y sexual, entre el hombre y la mujer. Por medio de la violencia, el hombre conquista a su amada; es por estos hechos que se empieza a poner de moda el tema del rapto, encontrándonos con obras como “El Rapto de las Hijas de Leucipo” (1616) de Rubens, “El Rapto de Perséfone” (1621-1622) de Bernini, “El Rapto de las Sabinas” (1633-1634) de Poussin, y varias obras más.



Figura Nº 5: Peter Rubens, El rapto de las hijas de Leucipo, 1616, Óleo sobre tabla, 222cm x 209cm,.
Fuente: Alte Pinakothek, Múnich.

Según Di Sabatino (2009) la violencia y la sexualidad no son solo símbolos del absolutismo, sino que además son el reflejo de la sociedad de la época, la cual no posee un interés por lo moral y el pudor, sino que le interesa los tabúes, temas sexuales y lo obscuro. En el rococó se retrata la fantasía de los aristócratas, en donde las fiestas y el libertinaje pasan a ser un panorama cotidiano. Para este tipo de temáticas la mujer pasa a ser el centro de la inspiración, debido a que ella es la que produce las pasiones por medio de la belleza y su figura, principalmente la curva que posee.

Como producto de la frivolidad y el despilfarro por parte de la aristocracia, se empiezan a difundir ideas ilustradas, las cuales promueven un comportamiento acorde a la razón y la moral, para lograr ser un ciudadano modelo. La misma situación se aplica a la mujer.

El centro de esta nueva familia es, sin duda, la madre: Julie, la heroína servicial y devota de La nueva Heloísa de Rousseau, las esposas virtuosas de las novelas de Diderot, las madres felices de los cuadros de Greuze o Fragonard representan la encarnación perfecta de la esposa moderna, modesta y entregada, cuya felicidad consiste en hacer dichoso a su marido y a sus hijos. Frente a la aristócrata depravada, que solo persigue su propio placer, y a la *femme- philosophe* (la mujer filósofa), que abandona su misión natural para embarcarse en empresas intelectuales impropias de su sexo, la madre feliz encarna el nuevo ideal burgués de la feminidad. (Mayayo. 2003, p. 151)

Esta cita menciona textualmente la existencia de las tres visiones o estereotipos sobre la mujer que describimos con antelación.

A medida que el tiempo pasa y la revolución industrial está en pleno auge (s.XIX), la aristocracia ha disminuido en número, por lo cual la mujer infame ya no es la aristócrata depravada, sino que este papel lo adquieren las prostitutas. Ellas pasan a ser la representación de toda la escoria y la vergüenza de la sociedad. Con respecto a la mujer filósofa, que participaba en asuntos que tuvieran que ver con la revolución, ahora se convierten en sufragistas, mujeres que luchan para adquirir los mismos derechos a voto que los hombres. La representación visual de este estereotipo está abordada con la intención de ridiculizar a estas mujeres. O como dice Mayayo (2003, p.159) “[...] un tipo de mujer angulosa y delgada, carente de las curvas sensuales propias de un cuerpo preparado para la maternidad. Su rostro, rasgos abruptos, se halla surcado de arrugas, ya que por definición hace tiempo que dejó de ser una mujer casadera.”



Figura Nº 6: *The Shriekin Sister*, Bernard Partridge, 1906, ilustración
Fuente: revista *Punch*.

La cita describe cómo se veía a las mujeres interesadas por salir de lo privado y familiar para poder lograr igualdad de derechos. La revista *Punch* y el ilustrador Bernard Partridge, fueron los encargados de generar esta imagen, sobre los sufragistas.

Mayayo (2003) narra cómo esta imagen poco femenina sobre la mujer, se empezó a explotar en el desnudo femenino. En donde nos encontramos hasta hoy en día, con una imagen de la mujer “natural”, la verdadera belleza femenina, inserta en un fondo de ensueño, como paisajes y jardines de una belleza extraordinaria, que solo se pueden comparar con la belleza del cuerpo desnudo femenino. La actitud de estas mujeres es despreocupada, en donde no tienen que lidiar con ningún conflicto. Uno de los artistas que produce esta imagen sobre la mujer es Renoir, el cual es partidario de la idea de la mujer en la casa y no en la política.

Como contraparte a la postura de Renoir, Mayayo plantea la obra de Degas, en especial su trabajo con las bailarinas, como imágenes que muestran la realidad del trabajo y papel femenino de su época. Para esto Degas trabaja con imágenes que los espectadores no suelen ver, como los ensayos, las clases o tras bambalinas.

Muchos de los cuadros, como el pastel de 1882 titulado *L'attente* (la espera) insisten en describir detalles de la rutina diaria de las jóvenes que restan brillo y glamour a su figura: la ansiedad y la espera antes de los ensayos, el cansancio físico, las conversaciones informales en los camerinos, la presencia vigilante de sus madres... (Mayayo, 2003, p.168)



Figura N° 7: Edgar Degas , “ La Espera”, 1882, pastel seco sobre papel, 48,2cm x 61cm,. Fuente: Norton Simon Museum and J. Paul Getty Museum, Los Angeles

La realidad que mostraba Degas desconcertaba al público, debido a que concede dignidad a lo que era considerado como baja categoría en la sociedad; la mujer trabajadora que era representada por medio de las bailarinas de ballet. La obra de Degas plantea a la mujer no como un objeto sexual, sino como una persona digna y trabajadora.

Retomando la idea planteada por Mayayo (2003), la representación del cuerpo femenino como lo plantea Renoir, una mujer desnuda y con actitud pasiva, persiste en las vanguardias. Esta mujer pasiva es la representación de dos cosas, la vida bohemia que llevaban los artistas en donde la libertad sexual era una parte importante de ésta y la idea de la conquista que realiza el artista,

por medio de su energía artística, sobre el cuerpo femenino que sería la metáfora utilizada para referirse al lienzo en blanco.

Dentro de la vida bohemia y la libertad sexual, las mujeres que posaban para los desnudos eran, por lo general, mujeres que estaban dispuestas a ser cómplices de este estilo de vida. Por lo general eran mujeres como prostitutas, meseras, cantantes, bailarinas, etc., las cuales no solo eran las modelos de las pinturas, sino que también eran símbolo de la posesión o pertenencia privada del artista, un objeto de valor. La vida de Pablo Picasso y su relación con las mujeres ilustra la situación descrita anteriormente sobre la libertad sexual y una relación afectiva o sexual entre artista y modelo, en donde cada una de las mujeres con la que estuvo en su vida significaba una nueva ola de creatividad que giraba entorno a su nueva musa. Por ejemplo, en caso de Françoise Gilot, inmortalizada como *Femme-Fleur*, en donde su cuerpo de mujer pasa a ser mezclado con el de una flor, quitándole la idea de persona y adquiriendo la importancia de objeto bello, como lo son las flores.



Figura N° 8: Pablo Picasso , “ La femme-fleur (Françoise Gilot) ”, 1946, Oleo sobre tela, 174cm x 66cm,. Fuente: Gagosian Gallery, Nueva York

Según Mayayo (2003, p.162), el discurso del expresionismo americano, fue el que potenció la metáfora de que: “[...] la virilidad del pintor que combate heroicamente contra el lienzo, asimilado al cuerpo femenino [...]”, hasta el punto que esta metáfora llegó al arte conceptual, en donde artistas como Yves Klein con su obra “Anthropométries”(1960), llegan a cumplir de manera textual la

metáfora del lienzo y el cuerpo femenino. La performance se llevó a cabo en la Galérie Nationale d'Art Contemporain, la cual consistió en hojas de papel que cubrían el suelo, a un lado un orquesta que interpretó "Sinfonía monótona" compuesta por el propio Klein y, como elemento principal de la obra, tres mujeres desnudas que llevaban cubos llenos de pintura azul Klein -este azul que el mismo artista patentó con su nombre-, entre ellas se cubrieron de pintura y de acuerdo a las indicaciones del artista, ellas iban dejando su huella en el lienzo. El resultado final de la impresiones del cuerpo de estas mujeres sobre el papel se les llamó antropometrías, "un término que evoca ya de entrada la idea de la clasificación y regulación normativa del cuerpo femenino". (Mayayo, 2003, p.163)



Figura N° 9: Yves Klein,
"Anthropométries", 9 de
marzo de 1960
Performance,
Fuente: Galérie
Nationale d'Art
Contemporain, París

Hasta ahora nos hemos referido solamente a la imagen de la mujer desde el punto de vista masculino dentro de la historia del arte, pero en paralelo a esto, también hubo mujeres artistas que proponían una visión más cercana a la realidad sobre la imagen de la mujer, sin caer en los estereotipos planteados por la visión masculina. La figura de todas estas mujeres artistas que han participado en el desarrollo del arte, recién desde el s.XX y s.XXI han empezado a ser incluirlas dentro de los textos e información sobre la historia del arte, generando de esta manera una nueva percepción sobre la imagen de la mujer, una imagen de persona individual, capaces de llevar a cabo actividades, como tocar un instrumento o pintar, sin la necesidad de caer dentro de un estereotipo

o símbolo que muestre las conductas de la sociedad. Para ejemplificar, la artista italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625), que a pesar de que en el renacimiento las mujeres eran consideradas como objeto para demostrar los bienes que poseía los hombres, de acuerdo a Ferrer (2011) ella pudo abrirse camino como artista, mostrando a la sociedad la imagen de una mujer trabajadora y no un simple soporte para mostrar las riquezas de los otros. Si comparamos la imagen de Sofonisba en su “Autorretrato”(1556) con el retrato de Battista Sforza en “Retrato de los Duques de Urbino”(1472), vemos que Sofonisba muestra una mujer que mira en dirección al espectador, no posee ninguna joya que la adorne, viste de manera muy sencilla, con colores oscuros y se representa a ella misma realizando la pintura de una Madonna, ósea, muestra su profesión como artista.



Figura Nº 10:
Sofonisba Anguissola
“Autorretrato”, 1556,
Óleo sobre tela,
66x57cm.
Fuente: Lancut
Museum
, Łańcut.

Sofonisba no fue la única que propuso esta imagen más realista con respecto a la mujer, hubo varias artistas contemporáneas, como Artemisia Gentileschi (1593-1657) y posteriores, que trataron de imponer la realidad de la mujeres en el arte, pero sin mucho éxito. Hasta que en el s.XIX, por medio del movimiento sufragista, se generó una mayor conciencia sobre la importancia de las artistas femeninas y personajes como Berthe Morisot (1841-1895) y Mary Cassatt (1844-1926) empezaron a obtener algo más de reconocimiento por parte

de sus colegas hombres, pero aun así igual mantenían un rango de inferioridad con respecto a ellos.

En el s.XX empiezan aparecer movimientos feministas que se proponen eliminar los estereotipos y prejuicios que han existido a lo largo de la historia sobre la mujer, de esta manera logran una incipiente igualdad de género en la sociedad. En el arte uno de los movimientos feministas más reconocidas son las Guerrilla Girls, este grupo de activistas femeninas se inició el año 1985 y funcionan hasta la actualidad. Las participantes de este grupo se mantienen en el anonimato, pero cuando se presentan en público lo hacen utilizando máscaras de gorilas, las cuales pasaron a ser el emblema de este grupo. Las Guerrilla Girls utilizan elementos de la publicidad y propaganda como posters, afiches y *merchandising* para elaborar su trabajos, además de proyectos llevados a cabo en las calles de distintas ciudades alrededor del mundo.



Figura Nº 11: Guerrilla Girls "Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?", 1989, serigrafía, 28x71 cm
Fuente: TATE gallery, Londres.

La obra "Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?" se propone hacer un énfasis en el hecho de que el número de artistas mujeres dentro de la colección del Met Museum es muy poca en comparación la existencia de la imagen del desnudo femenino realizado por artistas hombres. Esto pone en evidencia la idea de que los hombres han planteado, a lo largo de la historia, una imagen de la mujer de acuerdo a su propia percepción, en donde

la mujer honorable, la mujer fatal o infame y la mujer masculinizada o rebelde, son ideas del imaginario masculino

1.2 El cuerpo relatado de manera poética visual

Uno de los objetivos de mi obra “Bella” es generar la representación del cuerpo femenino sin la necesidad de mostrar sus elementos de manera explícita. Para cumplir con este objetivo recurro a la poseía y sobre todo a las analogías, sin embargo trabajo éstas desde un ámbito más cercano a la imagen que a al texto, en donde el comportamiento de los materiales, la expansión de las aguadas de pintura y el bordado intentan lograr una semejanza visual con el cuerpo femenino.

La definición de analogía según la RAE (s/f) es:

Del lat. *analogĭa*, y este del gr.ἀναλογία *analogía*.

1. f. Relación de semejanza entre cosas distintas.
2. f. Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes.
3. f. *Biol.* Semejanza entre partes que en diversos organismos tienen una misma posición relativa y una función parecida, pero un origen diferente.

En mi trabajo las analogías forman parte del resultado final de mis obras, en el caso de la pintura, manipulo los materiales, como el óleo y el acrílico, para atribuirles semejanzas entre la imagen referente y su aplicación en la obra. Por ejemplo, si mi referente son las flores para generar una nueva imagen, los colores, las texturas y las formas que las caracterizan tendrán que intentar igualarlas por medio de la manipulación física y química de la pintura que utilice, esto es para que exista una coherencia entre la idea presentada y la sensación que produce a la obra al espectador.

Con respecto a mi trabajo fotográfico, la idea de manipular física y químicamente el material se escapa del objetivo pictórico y se acerca más a la idea de la tercera definición de la RAE: “Semejanza entre partes que en diversos organismos tienen una misma posición relativa y una función parecida, pero un origen diferente”. Como ejemplo de esto, está la obra “Revelar mis pecados,/Lucir mis virtudes/Y ahogar mis penas” (2014), una serie de tres fotografías, la cual consistió en un autorretrato que relata la transición del pensamiento humano y cómo éste se expresa por medio del cuerpo.

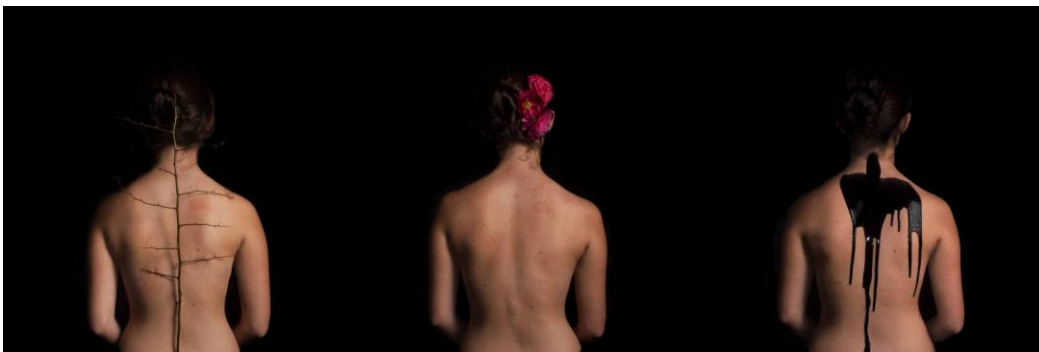


Imagen N.1 :“Revelar mis pecados,
Lucir mis virtudes
Y ahogar mis penas”
Fotografía Digital, 2014.
Fuente: Propia.

Contextualizando más en profundidad, esta obra fue realizada un año después a la vivencia de una crisis personal, siendo representado lo vivido hasta llegar a la etapa de su superación. Cada fase está representada por un elemento que a su vez se relaciona con un elemento del cuerpo. En la primera fotografía (de izquierda a derecha) nos encontramos con una rama de espinas que está colocada en el mismo lugar que se encuentra la columna vertebral, esto simboliza la carga y las exigencias que nos otorga la sociedad, con la idea de ser personas perfectas y cómo esta idea, de a poco, se nos va clavando en nuestra espalda. En la segunda fotografía se encuentran las camelias, que en la

cultura oriental simbolizan el inicio de la primavera. Su nombre en japonés, *Tsubaki*, significa flor sin olor, ósea, el perfume que tiene no posee un olor característico, a diferencia de las rosas que se reconocen sin necesidad de que esté presente la flor. Al estar colocadas en la cabeza, mi intención fue otorgarle el significado de un nuevo inicio, con respecto a no dejarse definir o encasillar por la sociedad. En la tercera fotografía el elemento protagonista es el agua negra. El agua se conoce en varias culturas como símbolo de limpieza y purificación, en esta imagen el agua representa todo lo que brotó al minuto de liberarnos de las espinas, la presión social por medio del florecimiento de los pensamientos, es todo lo que acumulamos en el interior que no puede salir, porque las espinas tapan el paso.

Las analogías y la poesía son una parte importante de mi trabajo, por medio de ellas puedo otorgarles nuevos significados a cosas que antes no los tenían, puedo atribuirle a un hilo de coser la misma importancia que a un tejido muscular, pero esto solo lo puedo lograr por medio de la poética visual.

La poesía es una de las maneras que nos permiten narrar las sensaciones y vivencias del cuerpo, por medio de los elementos que simbolizan o se relacionan con los hechos vividos del cuerpo. Según Beatriz Sánchez en su texto “Objetos que susurran historias: *El baño de Frida*, fotografías de Graciela Iturbide” (2014), plantea el trabajo fotográfico que realiza Iturbide sobre el baño de la Casa Azul en Coyoacán, “reinterpretar lo que ahí se albergaba a través de una mirada poética relacionada con una estética que enfatiza lo fragmentario de los objetos de Frida” (Sánchez, 2014, p.25).

El “Baño de Frida” nació como registro de la reapertura del baño de la Casa Azul. Este espacio se mantuvo clausurado por cincuenta años, hasta el 2006, a pedido de Diego Rivera, debido que él opinaba que esta habitación no era apta para el público, debido a que contenía todo lo personal y privado de la vida de la

artista. Aparte de ser el lugar en donde Frida experimentaba su sufrimiento, tanto físico como psicológico, se encontraban dentro del baño objetos que simbolizaban este sufrimiento, como los corsés, los medicamentos, la prótesis de la pierna, documentos y otras cosas que contenían esa carga de dolor y sufrimiento.



Figura Nº 12 y 13: Graciela Iturbide “El baño de Frida”, 2006. Fuente:
<http://www.graciela.iturbide.org/category/el-ban%CC%83o-de-frida/>

Los objetos que representan las extensiones del cuerpo de Frida, como la prótesis de la pierna amputada, los corsé o su bata con pintura y sangre, poseen cierta semejanza con las estrofas de un poema, en especial con el poema “Bella” de Pablo Neruda (ver capítulo 3), en donde cada estrofa enfatiza y describe una parte del cuerpo en específico, relatando las vivencias y experiencias de éste. En el caso del trabajo de Iturbide, estos objetos hablan sobre la poliomielitis, el gravísimo accidente que sufre en 1925 y la amputación de su pierna. Lo que nos permite unir cada parte hasta llegar a un total de la vida de Frida Kahlo es el título de la serie, “El Baño de Frida”, que nos da la referencia de quién se trata, y funciona a ratos como pie de foto, como un

elemento que enlaza los múltiples fragmentos de un poema”. (Sánchez, 2014, p.28)



Figura N° 14 Graciela Iturbide “El baño de Frida”, 2006. Fuente: Rosegallery, Michigan.

El propósito de “Bella” es mostrar la belleza y lo sublime del interior femenino, por medio de las analogías entre el cuerpo, el vestuario, los materiales, la mancha de pintura y el bordado.

Para poder referirme al cuerpo femenino de manera correcta, hice uso del vestuario como soporte de la obra, visto que la ropa está concebida desde la idea de una segunda piel. Según Marshall McLuhan, en su libro “Comprender los medios de comunicación”(1996) capítulo “La ropa: nuestra piel extendida”, plantea la idea de que la ropa es una extensión de la piel, debido a que se puede pensar como un medio que colabora con el control térmico del cuerpo y una manera por la cual nos definimos socialmente. Volviendo al concepto de “interior”, los materiales que utilicé para armar las prendas de ropa son materiales que están vinculados con el interior de la casa, como la cortina de baño, los hilos de coser, el plástico, el velo. Para McLuhan el interior de la casa y el vestuario poseen cierta relación: “En estos aspectos, la ropa y la vivienda

son casi gemelos: la vivienda extiende los mecanismos internos de termorregulación del organismo mientras que la ropa es una extensión más directa de la superficie externa del cuerpo.” (McLuhan, 1996, p. 135).

La ropa, que en este caso la referimos como la piel, necesita contener y resguardar lo interior, pero en el caso de “Bella” esta piel es el soporte que expone lo interno, he ahí la explicación del porqué las prendas de vestir son transparentes o semi traslúcidas, en el caso de la falda y el vestido.

Con respecto a representar el interior del cuerpo femenino, no fue fácil generar la forma por medio de la pintura, debido a que corría el riesgo de caer en imágenes que podrían considerarse clichés. Para evitar esto estudié las formas de mi propio cuerpo y las de otras mujeres, para poder determinar, a mi juicio, cuáles eran los atributos que caracterizan el cuerpo de una mujer, sin contar las partes más obvias como las caderas o los senos. Además del estudio de las formas, también dejé que el mismo comportamiento de la pintura sobre el material, el velo de cortina o plástico, colaborará con la forma orgánica que se podría asemejar con el cuerpo y así enfatizar o resaltar las partes más importantes de esta nueva anatomía femenina; para ello hice uso del bordado, debido a que me permitía generar volumen y la textura de los hilos me permitían crear una analogía con la textura de los músculos.

2-Vestuario

2.1 Antecedentes del vestuario femenino: vestido, corsé, falda, sostén y guardainfantes.

La obra “Bella” está compuesta de diferentes prendas de vestir femeninas que han servido para modificar la imagen del cuerpo de la mujer, variando su objetivo de acuerdo a la moda presente en las distintas épocas, dentro los que se destaca el corsé, el brassier o sostén y el guardainfantes. Pero de igual manera se encuentran prendas que no necesariamente fueron hechas para modificar la forma del cuerpo femenino, como lo es la falda y el vestido. Estas dos últimas han estado presentes desde los inicios de la humanidad, de manera que solo se hace mención de ciertos diseños de faldas y vestidos, que se vinculan con la idea de la belleza natural del cuerpo de la mujer que propone, “Bella”.

El corsé posee el objetivo de modificar la zona del abdomen y el pecho del cuerpo de la mujer . De acuerdo con el artículo “Corsé de Hierro” (2007) del Museo del Traje, la primera aparición del corsé o “cartón de pecho” fue en el sXVI, que se caracterizaba por generar una pose derecha y la eliminación de las formas y volúmenes del pecho femenino, en especial la curva de los senos. Esta característica del “cartón de pecho” se puede apreciar en la pintura “Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal” de Tiziano (1490-1576), en donde se ve el pecho de la emperatriz completamente plano.



Figura Nº 15: Tiziano Vecellio "Retrato de la emperatriz Isabel de Portugal", 1548, Óleo sobre tela, 117x98 cm. Fuente: Museo del Prado, Madrid.

La confección del corsé era delegado principalmente a los sastres, puesto que los materiales utilizados para la confección era madera, metal o barba de ballena, por lo que era necesario el empleo de fuerza a la hora de confeccionar estas prendas. Según Tamami Suoh, conservadora del Instituto de la Indumentaria de Kioto, en el siglo XVIII, la función del corsé paso de ocultar el pecho femenino a elevarlo y, en conjunto con el guardainfante, pasaron a ser parte del vestuario obligatorio de la corte, hasta que llegó la revolución francesa. Después de este hecho histórico, los corsés desaparecieron hasta que en 1800 se retomó la moda de la cintura de avispa, la vuelta del corsé implicó un cambio en los materiales para lograr menor rigidez, pero aun así comprimía toda la zona del abdomen. Si comparamos el corsé perteneciente al periodo de la monarquía, con el de la post revolución, veremos en la figura 16 que mantiene características similares al "cartón de pecho" por la rigidez que modela el abdomen, en cambio la figura 17 se amolda más a la forma natural del cuerpo.



Figura Nº 16: Corsé de seda, principios del siglo XVIII
Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York



Figura Nº 17: Corsé de algodón, 1811
Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York

El corsé no sólo modifica la forma del cuerpo exterior, sino que además los órganos interiores, debido a esto la medicina ha profesado o repudiado el uso de esta prenda. El corsé ha sido utilizado como instrumento médico para todos los problemas que respectan a la postura y la columna, uno de los casos más

célebres de la utilización del corsé como instrumento de la medicina es el de Frida Kahlo, que como ya mencionamos anteriormente, debido a un accidente debió usar corsés para sostener la columna dañada. Como contraparte del instrumento de la medicina se encuentra el corsé como instrumento de tortura, en el documental *“Les dessous ont une histoire - Documentaire Arte sur l'histoire de la lingerie”* *(La siguiente tiene antecedentes - Arte documental sobre la historia de la ropa interior, 2004) de la productora Françoise Castro, explica que las mujeres del siglo XVIII llegaban a tener abortos, debido a lo apretados que llegan a ser los corsés. En el 1800 llega a ser tanto lo estrecho de la forma de los corsés, que los riñones llegan a ser comprimidos contra el vientre.

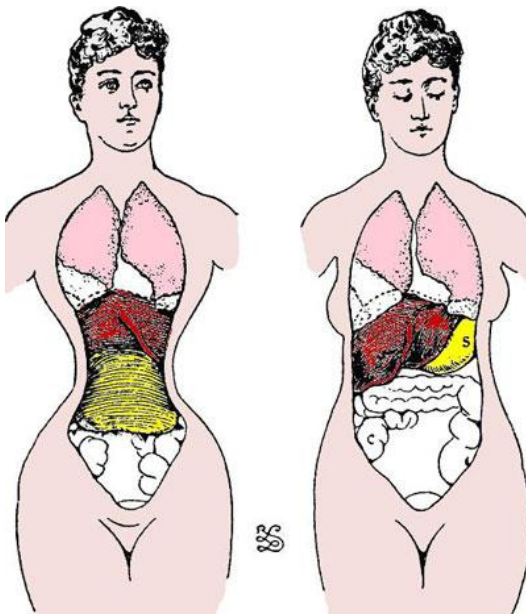


Figura N° 18: Robert L. Dickinson, “ Daño del Corsé” , 1887, ilustración.
Fuente: The New York Medical Journal”



Figura Nº 19: Maison Léoty, Corsé de seda, 1891.
Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York

El uso del corsé empieza a decaer con las nuevas propuestas de vestidos, que para las feministas de la época fue bastante bien recibido, mientras su desuso aumenta con la Primera Guerra Mundial. Dentro de los que propusieron la imagen de la mujer sin corsé están Paul Poiret (1879-1944) y Gabrielle Chanel (1883-1971). En el caso de Poiret, fue el primero en proponer una silueta más ligera y no tan estructurada con respecto al cuerpo de la mujer, solo la cintura es acentuada por un corte o una faja. Para Chanel, ella opinaba que el vestuario femenino debía ser funcional, por lo cual el corsé no poseía cabida en esta idea de la ropa femenina.

Entre finales de los 80' y principios de los 90' se vuelve a dar vida al corsé a manos de diseñadores como Christian Lacroix (1951), Jean Paul Gaultier (1952), Alexander McQueen (1969-2010), entre otros. Hussein Chalayan es uno de los diseñadores que lleva la imagen del corsé en el sXX, mostrándolo como una máquina de tortura que se pega al cuerpo como un molde para darle la forma que uno desea, sin importar si es bueno o malo. Su corsé de madera nos remite a la idea de "cartón de pecho" del siglo XVII, en donde toda la forma original del cuerpo de la mujer se pierde por la dureza de este caparazón. "Al llevar el corsé, el corpiño de madera se pega a la piel, y da una sensación como si las palomillas metálicas se hubieran enroscado directamente al cuerpo" (Nii, 2015, p.604)



Figura Nº 20: Hussein Chalayan, corsé de madera, 1995

Fuente:
http://www.kci.or.jp/arc_hives/digital_archives/detail_209_e.html

Aunque algunos diseñadores vuelvan a traer el corsé a la moda, como es el caso de Gaultier con el corsé que diseñó para que Madonna lo usara en su tour *Blond Ambition* (1990), esta prenda no volverá a dominar el cotidiano del vestir como lo hacía en el siglo XVIII y XIX.



Figura Nº 21: Jean Paul Gaultier, corsé de seda, 1990.

Fuente:
<http://www.stylist.co.uk/fashion/madonnas-corset-to-star-in-gaultier-exhibition>

Después de la Primera Guerra Mundial el corsé, que había constreñido el cuerpo femenino durante tanto tiempo, fue sustituido por el sujetador como prenda interior de soporte. El sujetador era más adecuado para la libre y dinámica moda del estilo *garçonne* de los años veinte, debido a su estructura menos restrictiva y a su línea plana. (Koga, 2015, p.396)

En 1907 la revista Vogue fue la primera en usar el término *brassier*, refiriéndose a esta nueva prenda que pretendía reemplazar al corsé como indumentaria indispensable en el guardarropa femenino. A pesar de que el sostén es un invento reciente, en la antigüedad romana existió una prenda muy similar a lo que se conoce en la actualidad, el *mamillare*, consistía en una especie de bikini - sujetador que según el documental de Castro era utilizado por las gimnastas que se especializan en deportes náuticos.



Figura Nº 22: Anónimo, mosaico, siglo III.
Fuente: Plaza de Armenia, Sicilia

Dentro de las primeras patentes que se presentaron con respecto al diseño del sostén, fue la de Mary Phelps Jacob, que según el repostaje de la revista *Women's Health* "History of the Bra" fue uno de los más populares. El diseño del sostén de Phelps consistía, básicamente, en dos pedazos de tela unidos por una

cinta que armaba los tirantes y la amarra de la espalda, llamándolo “*backless brassiere*”.

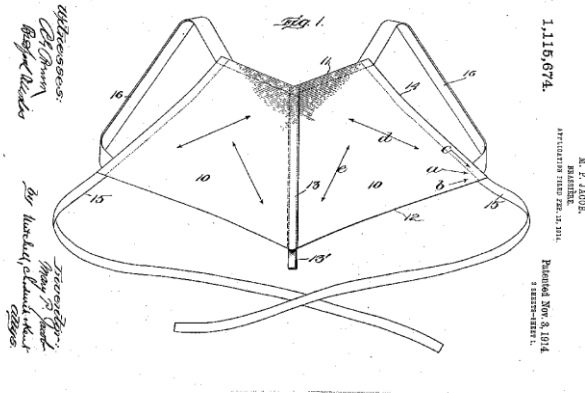


Figura N° 23: Mary Phelps Jacob, Backless Brassiere, 1914
Fuente: *

Siguiendo con la cronología que nos presenta el reportaje de Duron “*History of the Bra*”, entre 1920 y 1960, las industrias especializadas en la ropa interior femenina se dedicaron a desarrollar y mejorar el sostén para cumplir de mejor manera la función de levantar los senos; un ejemplo de esto es la creación de las copas, la talla del volumen del seno. En el año 1968 el sostén pasa a ser visto como un elemento de tortura según las feministas. En el documental se relata cómo las industrias dedicadas a la lencería y corsetería se fueron a quiebra, a causa de que las mujeres que profesaban un pensamiento feminista exigían libertad con respecto a sus cuerpos, de modo que cualquier prenda que contuviera o encerrara el cuerpo era sinónimo de machismo, este hecho pasó a la historia como “Los quemadores de sujetador”.

A pesar de toda la lucha feminista en contra de dichas prendas que oprimían el cuerpo de la mujer, igual se mantuvieron en el transcurso del tiempo. Los años posteriores al hecho de “los quemadores de sujetadores” hasta la actualidad, el sostén no tuvo una evolución radical, en comparación con otras prendas de vestir, es debido a que el sostén tiene que cumplir una misión en específico, levantar y sujetar los senos, por esta razón la única variedad que tuvo a lo largo de los años son la variación de los materiales de acuerdo a lo que se quiere lograr y la forma de las copas, en este caso pasamos de una

terminación en punta como lo muestra la figura 24, en comparación a lo que se utiliza en la actualidad que es más curvo. ver la figura 25.



Figura N° 24: F.B.R,
sintético,1950.
Fuente: Metropolitan
Museum, Nueva York



Figura N° 25: Leonisa
sintético,2016.
Fuente:
http://www.leonisa.com/col/productos/brasier-strapless-de-realce-extremo-aumenta-2-tallas-de-copa/0/?F_All=y

El sostén posee un puesto importante dentro del guardarropa de las mujeres, hasta el punto que ha dejado de ser una prenda invisible a los ojos del resto y ha pasado a tener la misma visibilidad que una polera o vestido. Esto se puede deber a que las mujeres quieren llegar al punto de no tener que ocultar nada, visto que a lo largo de la historia siempre han tenido que cubrir y ocultar su cuerpo debido a que socialmente es mal visto, por ser objeto de tentación para los hombres.

El guardainfante es la única pieza de vestuario, en la obra “Bella”, que no se utiliza en la actualidad, exceptuando para uso de disfraz o alguna que otra pieza perteneciente al espectáculo de las pasarelas de la alta costura. Esta prenda de vestir del sXVIII, consiste en una estructura armada con varillas metálica o de

madera, forradas en tela que iban amarradas a la cintura. El efecto que producía esta estructura era exagerar el volumen de las caderas que se generaba en los vestidos. Los retratos de las meninas de Diego de Velázquez (1599-1660) muestran un claro ejemplo de cómo lucían los vestidos con el uso de un guardainfante.



Figura Nº 26: Diego de Velázquez, “La infanta Margarita en azul”, óleo sobre tela, 127x107 cm, 1659.

Fuente: Museo Kunsthistorisches, Viena.

Como ya mencionamos anteriormente, el guardainfante fue parte de la vestimenta obligatoria de la corte francesa en el sXVIII. Conforme a lo que De la Puerta señala en su artículo “La moda civil en la España del siglo XVIII: Inmovilismo e influencia extranjeras” (2008), el nombre “guardainfante” que posee esta estructura de metal al parecer se debe a que ocultaba los embarazos y, en conjunto con el corsé, ayudaba aplanar el vientre de las mujeres.



Figura N° 27:
Guardainfante y corsé,
1780.
Fuente: LACMA, Los
Angeles.

Después de la Revolución Francesa, el guardainfante sufrió el mismo destino que el corsé, pero volvería aparecer a mediados del sXIX adquiriendo otra forma y adoptando el nombre de Polisón o Mirñaque, no obstante manteniendo la función de exagerar el volumen de la falda de los vestidos producido por las caderas.

A mediados de siglo, la falda se fue ensanchando y se modificó el guardainfante que quedó dividido en dos mitades laterales. Esos armazones monumentales solían ser objeto de burla. (Iwagami, 2015, p.110)

Podríamos decir, que el invento del guardainfante y toda sus evoluciones posteriores son un agregado al vestuario innecesario. A pesar de que se haya tratado de una función meramente estética, la exageración de las formas de la estructura en algunos casos llevó a que el guardainfante se convirtiera en una molestia.

Dentro del desarrollo del vestido a lo largo de la historia han existido varios modelos que proponen diseños y patrones inspirados en las formas naturales del cuerpo femenino. Las civilizaciones antiguas como la griega y la romana fueron los primeros en proponer que la forma de la prenda se adecuara al cuerpo y no la prenda modificara la forma natural de éste. Esto se puede observar en las esculturas que se resguardan de ambas civilizaciones, de como la túnica que cubre el cuerpo se amolda a la forma de éste. La “Victoria de Samotracia” es una referencia de cómo debían lucir las telas sobre el cuerpo femenino.



Figura N° 28: Victoria de Samotracia, marmol, 3,28 metros de altura, 190 a.C.
Fuente: Museo del Louvre, París.

La idea de que las prendas de vestir se adecuen a la forma natural del cuerpo se retoma a términos del siglo XVIII debido a la influencia del pensamiento neoclásico y los efectos que produjo la Revolución Francesa sobre la sociedad.

[...] en lugar de la artificiosidad y extravagancia tan marcadas en la indumentaria de la corte, la norma pasó a ser un estilo de vestido sencillo, algo radicalmente diferente. (Suoh, 2015, p. 138)

Los vestidos de 1800 se guiaron por la forma y el diseño de las prendas o túnicas que vestían las esculturas greco romanas, como el ejemplo de “Victoria de Samotracia” mencionado previamente. Conforme a Suoh, los vestidos de aquella época se caracterizaban por estar hechos de muselina blanca que poseía un cierto grado de transparencia que revelaban bastante porcentaje del cuerpo.



Figura N° 29: Vestido de muselina, 1804-5.
Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York

Un siglo después volvería la idea de mostrar la figura natural del cuerpo de la mujer a manos del español Mariano Fortuny con el emblemático modelo “Delphos”. El vestido del siglo XX, de una piezas de seda plisadas con mostacillas de vidrio en las costuras de los lados, está basado en los vestidos de las damas griegas llamados “chitón”. De acuerdo con Koga (2015) el vestido Delphos fue pensado para no seguir la forma artificial que el corsé creaba en el cuerpo, sino que su objetivo era exhibir la belleza natural del cuerpo femenino.

Se puede acabar afirmando que este elegantísimo modelo es, además de por lo ya dicho, mucho más que un simple vestido. Y lo es porque, con independencia de sus valores formales, el Delphos, como ha escrito Guillermo de Osma, es la plasmación real de una

utopía. La utopía perseguida por todas aquellas voces cultas que clamaban en los primeros años del siglo XX contra la tiranía de una moda que aprisionaba y deformaba los cuerpos y que pedían un vestido sano, racional, moderno y bello, que no ocultasen la belleza de las formas del cuerpo y revelasen sus extraordinarias posibilidades. (Martínez, 2004, p.9)



Figura N° 30: Mariano Fortuny, Delphos, seda y vidrio, 1930.
Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York

Podríamos resumir que la historia del vestido ha sido un constante debate entre las formas artificiales y las naturales. En la actualidad este debate de formas ocurre de manera simultánea, visto que cada casa de alta costura posee una tendencia con respecto a la forma natural y la forma artificial; por ejemplo, la casa Chanel opta por una línea más natural, sin la necesidad de utilizar un corsé para definir la forma del cuerpo, en cambio Jean Paul Gaultier posee cierta presencia con respecto a uso de indumentaria que modifica la forma corporal.

2.2 Antecedentes de mi trabajo sobre el vestuario

“Bella” no es la primera obra en la cual el vestuario pasa a ser parte importante del contenido de mi obra. El vestuario ha sido un referente visual tanto como conceptual para el desarrollo de algunas obras que a continuación describo.

La primera es “Muñequitas”, en donde el simbolismo y el significado de la ropa adquieren importancia, y la segunda obra es “Muñecas de papel”, en donde el vestuario y la indumentaria se vuelven una excusa para un desarrollo más plástico y estético de la obra. En ambas obras trabajo con elementos de la cultura oriental, en especial con la japonesa, pero eso se debe a un interés más personal con respecto a la estética visual de esa cultura.

Muñequitas (2016)



Figura N.31: “Muñequitas”, acrílico sobre cartón, 50x38cm c/u, 2016.

Fuente: propia

“Muñequitas” hace referencia a la influencia que ha tenido la cultura japonesa popular sobre la juventud, en especial sobre la formación de algunas tribus urbanas, como las “lolitas” o la moda del *cosplay*, en la cual uno replica en la realidad el vestuario de personajes de animación o videojuegos, en otras palabras, podríamos hablar sobre un “Japonismo tardío”, que ha influido en el desarrollo de la cultura popular. Para mostrar lo mencionado anteriormente, en la obra el elemento principal es el vestuario icónico de la cultura popular japonesa. El vestuario lo abordé como una idea de símbolo de identidad o un elemento que colabora con la formación de ésta. Según Fernández (2013) “De esta manera, como artefactos culturales, el vestuario y los diferentes elementos de decorado corporal se convierten en vehículos de expresión, símbolos de identidad y declaraciones de una preferencia estética, nuestros cuerpos vestidos hablan y revelan una cantidad de información sin mediación de las palabras.”

Si nos podemos definir y analizar cuál es el vestuario icónico japonés, nos encontraremos con tres piezas que predominan sobre las otras: el kimono tradicional, el uniforme de marinero que simboliza la influencia que tuvo los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial y el vestido con encajes, propio de la Europa del siglo XIX. Pero si eliminamos el kimono de la lista, nos encontramos con dos tipos de vestuario pertenecientes, originalmente, a la cultura occidental, entonces se genera la siguiente pregunta ¿quién es la verdadera influencia sobre quién?

Según Weislogel (2006), la cultura japonesa se introdujo en Europa aproximadamente en el 1860, por medio de las ferias internacionales, como la Exposición Universal en París en 1867. Pero fue a finales de 1860 que los artistas, arquitectos y diseñadores empezaron a utilizar el arte japonés como medio de inspiración para sus obras, no solo por lo exótico, sino que igualmente por el estilo, composición, los patrones que utilizaban, sobre todo en la xilografía japonesa. A todo este movimiento artístico, que no solo afectó a las artes visuales, sino que a otras disciplinas por igual, se le llamó Japonismo (*japanism*,

en francés), término que se utilizó por primera vez por el crítico francés, Phillippe Burty en 1872.

Un ejemplo dentro de la pintura, sobre este movimiento, es el cuadro de James McNeil Whister “Capricho en Púrpura y Oro”(1864), en donde vemos una mujer occidental, vestida con un kimono (vestimenta tradicional japonesa), inserta en una habitación decorada con elementos característicos de la mueblería japonesa, como el biombo que ayuda a crear dos ambientes en una misma pieza. Además de los elementos reconocibles a simple vista, nos encontramos con la presencia de colores planos dentro del cuadro, estos se pueden ver en los imágenes que mira la protagonista y en el mismo biombo.

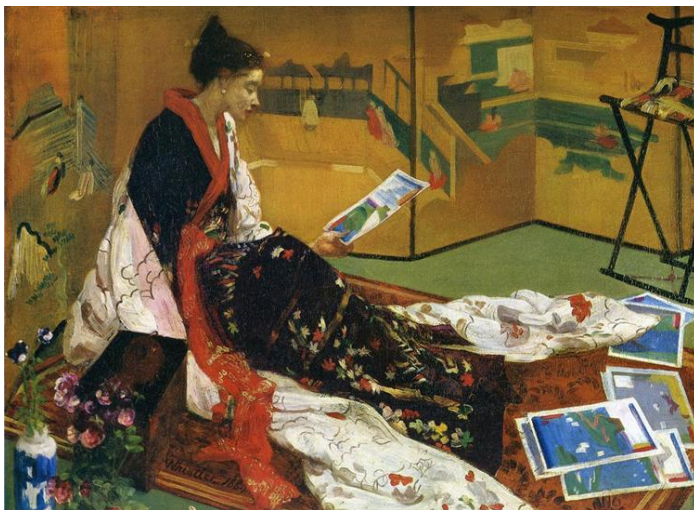


Figura N 32: James McNeil Whistler “Capricho en Púrpura y Oro”, 1864, Óleo sobre tabla, 50,1cm x 68,5cm,. Fuente: Smithsonian Freer and Sackler Galleries, Washington

Al mismo tiempo, se presenta la situación contraria, siendo Europa la que influencia a Japón. La película “El Último Samurái” (2004) de Edward Zwick ejemplifica la situación que se vive en Japón con respecto la llegada de la cultura europea y cómo ésta intenta sustituir a las tradiciones nativas. Uno de los cambios más radicales que se muestran en la película, es como los japoneses cambian sus atuendos tradicionales, como el *Ikan* y la *Yukata*, para usar pantalones, camisa y sombrero de copa. La occidentalización de Japón se potencia después de la Segunda Guerra, en donde Estados Unidos vence a Japón y el vencedor ocupa el territorio japonés, en el cual impone tradiciones y

cultura; dentro de estas imposiciones aparece el uniforme de marinero para los escolares. Una de las cosas que muestra la nueva imagen de Japón al mundo, después de la occidentalización, es la aparición de la animación infantil por parte de productoras y dibujantes japoneses, como “Heidi”, “Candy Candy”, “Dragon Ball”, entre otros.

Volviendo a la obra “Muñequitas”, la idea de trabajar con la influencia de la cultura popular japonesa sobre los jóvenes nació por la creciente moda que se está desarrollando en Chile, tanto por influencia de la cultura oriental, sea japonesa o coreana. Esta situación se puede ver en la incorporación de palabras japonesas a nuestro vocabulario, como *kawaii* en vez de la palabra “tierno” o los grupos de jóvenes que se juntan en el GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) a bailar y cantar canciones pop coreanas.

Las prendas seleccionadas, kimono, el uniforme y el vestido, las abordé desde la idea del juego de las muñecas de papel, para mantener la obra dentro de la disciplina del dibujo, además me interesaba generar un vínculo con lo infantil y la época en la cual nació la animación japonesa. Esto me permitió darle un toque de humor e ilustrativo al trabajo. Con respecto a lo más técnico de la obra, utilicé el degradé de los colores, por medio de las agudas, para generar el volumen de las vestimentas. Además no preparé el soporte para poder tener un mayor manejo sobre las agudas, debido a la mayor absorción por parte de éste, evitando que las manchas de pintura escurran más de lo debido. Para el montaje utilicé colgadores con pinzas, que normalmente se utilizan para faldas o pantalones, para sujetar el cartón y, a su vez, enfatizar que el protagonista en la obra es el vestuario, según Fernández, es el elemento que nos permite generar una idea sobre la identidad de alguien o de la sociedad como colectivo; sin embargo, el caso de la influencia japonesa sobre la juventud da cuenta de que ya prácticamente no hay identidades propias o nativas, sino que todo influye.



Figura N.33: Muñecas de papel, tempera sobre cartón, 55x80 cm, 2016.

Fuente: propia

Siguiendo con la idea del juego infantil creé la obra "Muñecas de Papel", que consta en la deconstrucción de los personajes del Teatro Kabuki. La obra, en resumen, se trata de la separación de los elementos que caracterizan a los personajes, que en este caso fue el maquillaje y el vestuario que ocupan, y cómo éstos mantienen su forma sin necesidad de una unidad con el cuerpo. El para qué de esta obra lo pensé desde un ámbito más técnico, juego con la composición y experimentación más que a partir de una idea conceptual.

El teatro Kabuki nació al inicio del siglo XVII, en la época Edo, como parte de las entretenimientos en las ciudades para personas como los trabajadores y vendedores. Las temáticas de las obras son de acontecimientos históricos o de lecciones morales con respecto a las relaciones amorosas. El teatro Kabuki es mayormente conocido, en la actualidad, por ser interpretado solamente por actores hombres, los cuales se dedican a interpretar solamente papeles

femeninos llamados *Onnagata*, pero al inicio del teatro Kabuki esta condición no existía, por lo tanto, participaban hombres y mujeres por igual.

Mi interés por trabajar con el teatro Kabuki como modelo y referente visual, se debe a la estética y los detalles que poseen las vestimentas y el maquillaje que ocupan para este estilo de arte escénico. Debido a que su vestimenta me permitía trabajar y desarrollar la síntesis de los detalles y elementos complejos del vestuario por medio del color, pero sin la necesidad de llegar a una síntesis minimalista.

La síntesis de elementos es algo que se dio en el arte oriental, como ya mencionamos en “Muñequitas”, en las xilografías japonesas. En “Actor de Kabuki Ichikawa Ebizō III (Ichikawa Danjuro IV, 1774) vemos una xilografía japonesa que retrata a un actor vestido y maquillado como uno de los personajes de las obras del Kabuki. Si uno observa esta obra se dará cuenta de que solo está compuesta por colores planos, todas las formas orgánicas del vestuario o el paisaje están insinuadas por unas líneas curvas, no existe una descripción más detalladas de ramas y hojas en el vestuario o en el agua del paisaje.



Figura N.34: Katsukawa
Shunshō
“Actor de Kabuki Ichikawa
Ebizō III (Ichikawa Danjuro
IV)” 1774,
Xilografía sobre papel,
32,4cm x 14,6cm.,
Fuente: Metropolitan
Museum of Art
, Nueva York.

Entre la xilografía japonesa que mencioné anteriormente y mi obra existen diferencias visuales, con respecto a la síntesis de los elementos. En el tiempo que desarrollé esta obra me encontraba trabajando y experimentando con la témpera, puesto que me interesaba utilizar un material que se conoce más por su uso en proyectos escolares que como medio para lograr piezas que entrarían en la categoría de las Bellas Artes; además, es un material que se comporta de manera muy diferente, en comparación con la tinta. Partiendo porque su acabado es opaco, posee mayor materialidad que la tinta y eso permite una mejor cobertura, logrando colores planos en menor cantidad de capas. Otra diferencia que existe entre las estampas japonesas y mi trabajo es la línea de contorno definida que delinea las imágenes en la xilografía japonesa, ésta es la estructura que arma y sostiene todos los colores que se encuentran dentro de la imagen. En el caso de mi obra, mi intención es que el color se mantenga por sí solo, sin necesidad de que una línea de dibujo marque el límite entre el fondo y el elemento. El hecho de que no exista una línea de contorno me permite enfatizar en la idea de descomponer una unidad en varias partes, por lo cual no existe una línea de contorno sino una total, es igual que las piezas de tela de un vestido que están cortadas de acuerdo con el molde, pero no existe ningún hilo que las une entre sí.

2.3 Lo relacional del vestuario: Simbolismos, Relaciones, Iconografías.

Además de cubrirnos y protegernos del exterior, la ropa es simultáneamente un instrumento que nos ayuda a generar una identidad propia. En la sociedad actual la ropa posee una gran influencia e importancia. Solo basta con fijarse la cantidad de publicaciones, programas o imágenes que hablan, critican o se dedican exclusivamente a hablar sobre cómo están vestidos los famosos, políticos, cantantes, etc. Dicha importancia se debe, según Fernández (2013), a que el acto de vestirse significa producir un discurso, una idea de quiénes somos para poder enfrentarnos al mundo social. Cada uno elige un concepto por el cual quiere ser reconocido e incluido en algún lugar dentro de la sociedad, de esta forma la ropa se convierte en un instrumento de expresión y simbolismo, muestra de una estética preferencial y es una manera de exponer información sobre nosotros, sin la necesidad de hablar.

A diferencia de los entornos rurales o las localidades de poblaciones pequeñas, la ciudad es el escenario por dónde desfilan infinidad de rostros, de individuos extraños, itinerantes, pasajeros; no sabemos sus nombres ni su historia personal, ni su proveniencia y mucho menos sus intenciones, sin embargo pueden encantar, intimidar o hacernos cambiar de acera; muchos de ellos nos darán una historia para contar, historias de maravilla o de terror, sus cuerpos han hablado por ellos sin que les hayamos si quiera conocido su voz. (Fernández, 2013)

En “El baño de Frida” de Graciela Iturbide se ejemplifica la idea de la ropa e indumentaria como medio comunicador de información y formador de identidad. Sánchez (2014) considera que la indumentaria ortopédica, los corsés y la pierna falsa que aparecen en las fotografías de Iturbide, poseen una conexión con el cuerpo de Kahlo y los dolores que vivió. Puede ser que la indumentaria ortopédica no posea una finalidad decorativa, pero si ayudan y

protegen el cuerpo, por esta razón podrían entrar en la categoría de vestuario. Volviéndonos a la imagen de Kahlo, cualquier persona puede saber que se trata de ella solo con observar una imagen de los vestidos de Tehuana y la forma de las cejas que llevaba. Gracias a sus autorretratos y su aparición en la portada de la revista “Vogue” en el año 1939, el vestuario que utilizó pasó a ser la iconografía de su persona.



Figura N.35: Vogue, Frida

Kahlo, 1939

Fuente: Revista Vogue

En “Bella” las prendas de vestir utilizadas simbolizan dos cosas, el cuerpo de la mujer y las formas de su belleza. Como hemos mencionado reiteradas veces, la ropa es una extensión del cuerpo y de la piel, por lo tanto, solo con utilizar prendas de vestir podemos hacer referencia al cuerpo, en este caso al cuerpo femenino. En “Antecedentes del Vestuario” se habla de la historia y el simbolismo que poseen en la actualidad cada una de las prendas seleccionadas para componer la obra, la selección fue de acuerdo a la representación de las facetas de libertad y opresión que posee la importancia de la moda y la belleza. En la imagen podemos ver como el vestido que cae de manera natural sobre el cuerpo es comprimido en la zona abdominal por el corsé plástico, el hecho de colocarse un corsé sobre un vestido holgado representa la idea de comprimir la forma natural del cuerpo, por medios artificiales para lograr una figura artificial.



Figura N.36: “Bella”
Vestido de velo intervenido con
técnicas mixtas y Corsé de PVC
cristal intervenido con óleo y
bordado, 2016.
Fuente: Propia.

2.4 Referencias: Nicola Costantino / Zoe Buckman

Gotesman en su artículo “*10 Pioneering Textile Artists, from Sheila Hicks to Nick Cave*” (2016), explica que en los años 70, se empieza a considerar el textil como un método para desarrollar piezas de arte. Esto fue gracias a que artistas como Judy Chicago (1939) y Miriam Schapiro (1923-2015) decidieron tomar las técnicas de la “artesanía femenina”, como el bordado y la costura, para elaborar sus obras. Dentro de todo este desarrollo textil, en el arte nos encontramos con el área del diseño de vestuario. Se ha incorporado el vestuario como soporte o protagonista de varias obras, tanto como elemento para performance como lienzo para expresar diferentes ideas. Pero no solo ha sido el arte quien ha incorporado esta disciplina dentro de su desarrollo, sino que a su vez el diseño de vestuario también ha utilizado el arte como referente para sus creaciones. Un ejemplo de esto es el vestido creado por Yves Saint Laurent (1938-2008), quien se basó en la obra de Mondrian para generar el patrón del vestido.

Para la obra “Bella” seleccioné a dos artistas como referentes, Nicola Costantino y Zoe Buckman, por su trabajo con el vestuario como medio de expresión, sobre todo el vestuario femenino. Cada obra transmite un concepto o idea diferente por medio de la ropa; en el caso de Costantino la ropa la aborda desde la idea de su uso como piel, en cambio Buckman trabaja la ropa desde la imagen de la mujer en la sociedad.

Peletería humana (1995-2000) es la obra de la artista argentina Nicola Costantino, la cual consiste en ropas y accesorios como zapatos y bolsos hechos de silicona, que copian la piel humana por medio de módulos que son ombligos, tetillas masculinas y anos, aparte de la réplica de silicona, los vestidos poseen aplicación de cabello natural humano. Esta obra fue desarrollada mientras Costantino estudiaba en Houston School of Art, gracias a la beca otorgada por el Core Program de la Escuela de Arte de Glassell.



Figura N.37: Nicola
Costantino
"Corset de tetillas
masculinas" 1999.
Fuente:
<http://www.nicolacostantino.com.ar/peleteria.php>

Según la página web oficial de la artista, ella nació el año 1964 en Rosario, Argentina. Estudió en la Universidad Nacional de Rosario y trabajó en varios talleres, como en la empresa ICI Duperial, en donde experimentó con moldes de silicona y matrices de resina poliéster, además de tomar un curso de taxidermia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario. Previo a todo su desarrollo universitario aprendió corte y confección de prendas de vestir, debido a que su madre trabajaba en una fábrica de indumentaria. En la actualidad es una artista bastante relevante en el mundo del arte, su obra ha sido parte de bienales y exposiciones alrededor del mundo, hasta el punto de entrar dentro de la colección del MOMA con una de las piezas de "Peletería humana".

De acuerdo con una entrevista que dio Costantino a la revista Verboten, en el año 2013, la obra "Peletería humana" nació de la idea de crear materiales

para prendas de vestir que lograrán simular la textura de la piel humana, para luego ser usadas como elementos para performance, las cuales consistirán en aparecer en público en museos, galerías e inauguraciones. Pero esta obra llegó a significar algo más profundo que una simple herramienta para una performance, pues la idea central era vestir al cuerpo con otro cuerpo o podríamos decir que en esta obra se cumple literalmente la frase “ponerse en el lugar del otro”.

Las razones por las que impacta tanto el uso del cuero sintético son porque éste imita la piel humana y hace eco en las funciones que cumple en nuestro cuerpo. La piel es el principal órgano de percepción que media en el reconocimiento tangible del mundo. Por medio de la piel nos conectamos con el medio, pero al mismo tiempo nos aislamos. Nos protegemos del entorno a través de esta barrera de control (contra el clima, contra otros objetos, contra otros organismos). Pero desde el punto de vista del ente, la piel nos limita como seres en el mundo: determina nuestra unicidad, la unidad del cuerpo, marcando el horizonte físico de la extensión de la personalidad de cada cual. Estos tres aspectos se pierden en la obra de Costantino, porque los trozos de cuero-piel sintético de sus prendas no parecen ser el de una sola persona, sino que repiten un módulo decorativo (los ombligos, anos, tetillas) que necesariamente ha debido ser extraído de distintas personas. (Mel, 2011)

En relación a lo que planteó Mel acerca de la función de la piel y cómo se relaciona con la obra de Costantino, se ajusta muy bien a la idea propuesta por McLuhan con respecto a la ropa como una extensión de la piel. Pero existen ciertos detalles que nos vuelven a la idea de que hablamos de ropa y no de personas desnudas en la obra “Peletería humana”, esos son el material sintético

y la repetición de módulos de tetillas y ombligos sin la necesidad de hacerlos calzar en los lugares que corresponden.



Figura N.38: Nicola Costantino
"Vestido de tetillas masculinas" 2013.
Fuente:
<http://www.nicolacostantino.com.ar/peleteria.php>

La idea de Costantino de imponer el cuerpo sobre la ropa sin la necesidad de hablar de desnudo, es el objetivo que me interesa lograr en mi obra. A pesar de tener un objetivo en común, igual existen diferencias. Costantino posee un interés por la piel humana y como ésta puede llegar a tener similitudes con la aplicación de la piel animal en la ropa, además utiliza elementos explícitos para la creación y decoración de sus prendas, como es el caso de la aplicación de pelo humano y las copias de las tetillas y ombligos sacadas de una persona de carne y hueso. En el caso de mi obra, no abordo solo el elemento de la piel, sino que lo que se encuentra debajo de ella, como los órganos y los músculos, además mi interés no va por cuestionar los límites entre la piel y la ropa, sino que me interesa cuestionar las formas que deben poseer los elementos del cuerpo femenino para poder ser considerados bellos de acuerdo a la sociedad y, para lograr esto, abstraigo los elementos del cuerpo por medio del manejo de los materiales.

“Every Curve” (2016) es una instalación de la artista londinense Zoe Buckman, la cual consiste en una colección de lencería femenina antigua que abarca todo el siglo XX, que está bordada encima con las letras de canciones de Hip Hop que hablan sobre la mujer, de manera pro feministas y otras desde una perspectiva más violenta.



Figura N.39: Zoe Buckman
“I swear I’ll never ” 2016.
Fuente:
<http://www.zoebuckman.com/art/every-curve-art/>

Zoe Buckman nació en 1985 en Londres, Inglaterra, en una familia de corte feminista. Estudió en International Center of Photography (ICP) y realizó una residencia de artista en Mana Contemporary en New Jersey. Según la biografía publicada en su página oficial, Buckman es considerada como una artista interdisciplinar, que aborda temáticas sobre el feminismo, la igualdad y la muerte.

La obra “Every Curve” nació de “la fascinación del artista con la feminidad a través del tiempo (the artist’s fascination with femininity throughout time)” (Buckman, 2016), representada por el conjunto de prendas interiores femeninas perteneciente a décadas pasadas y la influencia de la música Hip Hop en la etapa adolescente de la artista, en especial de los artistas Tupac Shakur y Notorious B.I.G, y los significados de las letras de sus canciones, ya que algunas

poseen ideas pro feministas, como “And since a man can't make one/ He has no right to tell a woman when and where to create one (Y puesto que un hombre no puede hacer uno /No tiene derecho a decirle a una mujer cuándo y dónde crear uno)” (Tupac) y otras que poseen una carga más violenta con respecto a la mujer “I swear I'll never call you bitch again (Te juro que nunca te llamaré perra otra vez)”. Para poder unir ambas partes e ideas, la artista recurre al bordado para “poder casar cada texto masculino con algo que se sienta típicamente femenino. no feminista, sino femenino (I wanted to marry the very male text with something that feels very typically feminine. Not feminist, but feminine.)” (Buckman, 2016)

La obra de Buckman posee bastante relación y similitudes con mi obra “Bella”, tanto por la presencia del bordado, la poesía, como el interés en lo femenino expresado por medio de la ropa. Para Buckman la utilización del bordado para escribir las letras de las canciones sobre las prendas se debe a la relación con la mujer y el arte feminista. Para mí el bordado, más que algo que genera un vínculo con la tradición feminista artística, es un elemento que me permite crear texturas y volumen sobre las manchas de pintura, para así poder generar la idea o sensación visual de estar observando elementos pertenecientes al cuerpo femenino. La idea de bordar parte de las letras de las canciones de Hip Hop que hablen sobre la mujer, algunas de manera violenta y otras a favor, sobre la ropa interior femenina, es reapropiarse de estos significados para transformarlos en objetos bellos, que a su vez propongan un mensaje que concientice al espectador sobre el tema. La presencia de la poesía en “Bella” no está presente de manera textual, como en la obra de Buckman, y tampoco pretende reapropiarse de algún texto, pero si se encuentra en el uso de las definiciones de las figuras literarias, sobre todo de la analogía, como respaldo para generar una imagen nueva del cuerpo femenino por medio de la abstracción. Con respecto a la idea de crear conciencia en el espectador, “Bella” plantea la idea de que toda mujer es hermosa solo por el hecho de poseer los elementos del cuerpo que nos definen como mujer, como las caderas, los senos

y las curvas que se forman en nuestro cuerpo. Y no por la definición de ciertos cánones de belleza en donde el color, tamaño y forma del cuerpo tienen que cumplir un cierto estándar para ser considerados un cuerpo bello, esto generalmente planteado por la publicidad, los medios de comunicación y una parte de la sociedad. Con respecto a la ropa como soporte tanto en la obra de Buckman como en la mía, se hace referencia al cuerpo de la mujer, a diferencia de Costantino que ella habla del cuerpo en general.



Figura N.40: Zoe Buckman
"Every Curve" 2016,
instalación.
Fuente: Allen Koppel
Gallery, Chicago.

3 Cuerpo de obra BELLA: antecedentes y proceso de obra

“Bella” se origina por un tema autobiográfico, desde mi perspectiva como mujer, acerca de la invasión de los estereotipos de cómo debe ser el cuerpo de la mujer según los medios y la sociedad que sigue estos ideales de belleza artificial.

A fin de expresar la idea de belleza en la obra, empleo la poesía, a causa de que el lenguaje de los sentimientos permite hablar de la estética de las cosas, llegando al punto de exaltar objetos que en primera instancia pueden ser insignificantes. Conjuntamente, por medio de la analogía, se pueden crear nuevas imágenes y descripciones de las cosas que le otorgan a pequeños elementos la cualidad de grandioso o nefasto, gracias a los vínculos, relaciones y comparaciones que se generan entre elementos de diferente naturaleza. La analogía entre el cuerpo femenino y la abstracción de éste, a través de la pintura, el bordado y el dibujo, me permite destacar la idea de presentar una nueva imagen del cuerpo de la mujer sin generar ninguna relación con los estereotipos ya existentes, asimismo puedo hablar desde mi concepción sobre la belleza del cuerpo de la mujer. De igual forma, por medio de la analogía, se llega a generar el vínculo cuerpo-ropa, en donde la ropa pasa a adquirir la connotación o la misma importancia de la forma o silueta del cuerpo, al igual que el caso de Costantino con “Peletería Humana”, la ropa se interpreta con las mismas características e importancias que posee la piel.

3.1 Referente poético: poema Bella de Pablo Neruda.

BELLA,
como en la piedra fresca
del manantial, el agua
abre un ancho relámpago de espuma,
así es la sonrisa en tu rostro,
bella.

Bella,
de finas manos y delgados pies
como un caballito de plata,
andando, flor del mundo,
así te veo,
bella.

Bella,
con un nido de cobre enmarañado
en tu cabeza, un nido
color de miel sombría
donde mi corazón arde y reposa,
bella.

Bella,
no te caben los ojos en la cara,
no te caben los ojos en la tierra.
Hay países, hay ríos
en tus ojos,
mi patria está en tus ojos,
yo camino por ellos,
ellos dan luz al mundo
por donde yo camino,
bella.

Bella,
tus senos son como dos panes hechos

de tierra cereal y luna de oro,
bella.

Bella,
tu cintura
la hizo mi brazo como un río cuando
pasó mil años por tu dulce cuerpo,
bella.

Bella,
no hay nada como tus caderas,
tal vez la tierra tiene
en algún sitio oculto
la curva y el aroma de tu cuerpo,
tal vez en algún sitio,
bella.

Bella, mi bella,
tu voz, tu piel, tus uñas
bella, mi bella,
tu ser, tu luz, tu sombra,
bella,
todo eso es mío, bella,
todo eso es mío, mía,
cuando andas o reposas,
cuando cantas o duermes,
cuando sufres o sueñas,
siempre,
cuando estás cerca o lejos,
siempre,
eres mía, mi bella,
siempre.

El poema “ Bella” forma parte del libro “Versos del Capitán” escrito por Pablo Neruda, que fuese publicado en 1952 en Italia. En un principio la autoría del libro fue anónima, debido a que se trataba de una declaración de amor a Matilde Urrutia, estando el poeta aún casado con Delia del Carril.

Para fundamentar el anonimato, como introducción a la publicación, se presenta una carta firmada por Rosalía de la Cerda enviada desde La Habana, Cuba. De acuerdo con la carta, Rosalía es una artista que en su paso por

Europa conoció a un soldado, el supuesto autor de los poemas, con el cual inició una relación amorosa. Debido al contexto en que se vivía en aquella época esta relación no pudo concretarse, por lo cual solo quedan los poemas escritos y el seudónimo del soldado “El Capitán”, como evidencia. Volviendo al contexto de Neruda, no se sabe si la carta ficticia fue escrita por él o por la misma Matilde, explicando su situación de musa. Recién en 1963 Neruda asume haber escrito el libro “Los Versos de Capitán”.

Los Versos del Capitán están divididos en cinco partes o capítulos, los cuales relatan las etapas por las cuales pasa una relación amorosa. Las etapas o partes son: El Amor; El Deseo; Las Furias; Las Vidas; Oda y Germinaciones.

Dentro del capítulo “El Amor”, nos encontramos con el poema “Bella”, el cual consiste en la descripción, por medio de analogías, del cuerpo de la mujer amada. Neruda le otorga al poema una importancia mayor a la descripción física de la mujer, este enfoque que le da al poema lo hace entrar en la categoría de *Description Puellae*, su traducción al castellano significa la descripción de la joven, de la belleza física de la mujer. Estas características del poema se pueden ver en la reiteración de diferentes partes del cuerpo que aparecen escritas en el poema “*no hay nada como tus caderas*”, “*Bella, / tus senos*”, “*no te caben los ojos en la cara*”.

La apropiación que el narrador hace en la última estrofa “*bella, /todo eso es/mío, bella, /todo eso es mío, mía*”, demuestra el deseo carnal que existe por parte de él hacia la mujer descrita. Si volvemos a revisar el contexto en el cual Neruda escribió “Los Versos del Capitán”, podemos relacionar el deseo carnal que transmite en el poema “Bella” con el deseo de poder estar con Matilde Urrutia sin remordimientos en la conciencia de su romance, ya que él todavía se encontraba casado.

El poema “Bella” forma parte de mis referentes, ya que por medio de la poesía genera una nueva imagen e importancia sobre algo ya existente, en este caso, el cuerpo femenino. En cada verso del poema está descrito un elemento que caracteriza el cuerpo de la mujer, las caderas, los senos, la cintura,... en mi caso, cada prenda se enfoca en alguna parte del cuerpo de la mujer, por ejemplo, la falda tiene relación con el vientre y la cadera, el corsé a la cintura, el vestido a la figura y la curva de la mujer. Ósea, cada elemento es tratado de manera individual, para lograr darle una importancia equitativa a todos los elementos.

A pesar de que el poema “Bella” sea parte de los referentes para la obra que lleva el mismo nombre, existen ciertos aspectos en los cuales discrepo, tanto de forma como significado. Dentro de los aspectos en los cuales Neruda se desvincula como referente de mi obra, es el enfoque con el cual describe físicamente el cuerpo de la mujer, él lo aborda desde la visión del hombre deseando a la mujer de manera pasional, esto se ve reflejado en la estrofa que se refiere a la cintura *“Bella,/tu cintura/la hizo mi brazo como un río cuando /pasó mil años/por tu dulce cuerpo,/bella”* en donde habla del contacto que tiene sus manos con la cintura de la amada. Mi obra “Bella”, a pesar de que lleva el mismo nombre que el poema, no trata sobre el deseo que existe sobre el cuerpo femenino, al contrario, habla sobre la admiración a la belleza que posee su forma, y como esta pasa a ser fuente de inspiraciones.

Siguiendo con la comparación entre mi obra y el poema de Neruda, nos encontramos con las diferentes maneras de generar analogías. Neruda utiliza elementos más cercanos a la figuración, él genera semejanzas entre el cuerpo femenino y la geografía o elementos del paisaje, tales como manantiales, la tierra, caminos; sin embargo existen dos excepciones, en donde no se utiliza la tierra o la geografía para referirse a las formas de cuerpo de la mujer, si no que se busca otra alternativa, dado que lo que predomina no es la forma, sino que la cualidad o característica de las partes del cuerpo descritas, estos son: *“Bella,/de*

finas manos y delgados pies/como un caballito de plata, /andando, flor del mundo,/ así te veo, /bella” y en “Bella,/tus senos son como dos/panes hechos/de tierra cereal y luna de oro,/bella”. El primero se refiere a la contextura de la persona descrita, en especial de sus manos y pies, diciendo que son tan pequeños y delgados, para referirse a la contextura de las extremidades del cuerpo, se utiliza la orfebrería, puesto que posee la capacidad de crear detalles pequeños y delicados. En el segundo verso mencionado, la semejanza es entre los senos y el pan, debido a que ambos tienen relación con los alimentos necesarios para vivir, en el caso del pan es más directa esta relación, ya que es uno de los alimentos básicos de nuestra dieta alimenticia, en cambio, los senos, son la fuente de nuestra primera comida, la leche materna.

Neruda busca algún elemento dentro de la naturaleza que posea una forma o cualidad similar a la parte del cuerpo que él quiere describir, para lograr una imagen textual y figurativa, muy similar a lo que se puede realizar por medio del fotomontaje. En el caso de mi obra, la intención no es crear una especie de fotomontaje entre el cuerpo y algún elemento que se le parezca, más bien, consiste en insinuar la forma del cuerpo, por medio de la abstracción de sus partes. Para lograr abstracción me valgo de la forma que adquieren las manchas de pintura y la sutura del bordado.

3.2 Proceso de Obra.

Antes de descubrir la pintura al óleo y dejarme seducir por las artes visuales, me interesaba la idea de ser diseñadora de vestuario y cubrir el cuerpo con mis propias ideas, pero el diseño siempre se rige por las necesidades de las estructuras sociales, a diferencia del arte que se rige por lo que el artista quiere expresar. Las ansias de libertad fueron las que me llevaron a tomar la decisión de lo quería hacer con mi vida.

El año 2016 me dediqué a investigar sobre el vestuario y cómo influye en la sociedad por medio de la búsqueda de identidad, como representación de personajes ficticios, llegando a crear obras como “Muñequitas”, “Muñecas de papel”, entre otras. Pero las obras mencionadas anteriormente estaban trabajadas desde el área de la pintura y el dibujo, para llevar a cabo mi proyecto de examen de grado pensaba mantenerme en el soporte bidimensional, como la tela en bastidor o el papel, hasta que una persona me pregunto: “Dado que estás trabajando con el vestuario, ¿por qué no creas tus propios vestidos?” y fue justo en ese minuto que rescaté de mi memoria las intenciones pasadas que tenía con la idea de dedicarme al diseño de vestuario y mi fascinación por dibujar figurines con vestidos, que en la vida real no tendrían cabida por los exóticos que podrían llegar a ser.

Al minuto en decidirme trabajar con prendas de vestir se me vinieron a la mente varias dudas y dificultades, ¿no se nada de costura?, ¿cómo voy hacer las prendas?, ¿qué idea o concepto podría trabajar para que tuviera sentido la inclusión de la ropa en el arte?, ¿cómo lo presento? Y así sucesivamente. De a poco iban apareciendo respuestas e ideas que podían solucionar las dudas que me asaltaban; por ejemplo, a la pregunta de cómo iba a llevar a cabo las prendas, primero se me ocurrió trabajar con ropa usada y luego de varios bocetos de las intervenciones que podía llevar a cabo y meditaciones sobre utilizar ropa usada, decidí que la mejor solución era mandar hacer las prendas con alguien que se manejara en el área, de esta manera evitaba problemas de confección, en el caso que la tela no fuera apta para la pintura o la forma de la prenda no beneficiará la intervención que yo realizara.

Con el fin de que la obra no cayera en la categoría de diseño de vestuario y de no generar tanta distancia con la pintura, el diseño de los patrones de los vestidos fue ideado desde la perspectiva de crear la misma neutralidad de la forma que posee la tela en el bastidor, por lo que los vestidos fueron

confeccionados con lona, la misma que se utiliza para los bastidores, para que la caída fuera recta y la forma estructural de los vestidos no se perdiera.



Figura N.41: Boceto de “Contención”
Acrílico sobre papel, 2016.
Fuente: Propia.

Dentro de las primeras ideas que se me presentaron con respecto a la problemática que podría abordar para esta obra e incluir el área del vestuario, fueron los pecados capitales. En consecuencia, a dicha temática nació el diseño del vestido con el círculo central pintado, la idea primera era representar el pecado de La Gula. El círculo central del vestido con el exceso de pintura en su interior representaba el estómago repleto de comida, en donde no existe más espacio y el rectángulo de la parte trasera, intervenido de la misma manera, representaba el sistema digestivo, en especial el área de la eliminación de los desechos. Los bacanales romanos fueron referentes para la representación de La Gula, los bacanales eran fiestas en honor al Dios Dionisio, en donde se bebía y comía sin tener límites, llegando al punto de vomitar para poder seguir disfrutando de la comida y bebida.



Figura N.42: "Contención",
Óleo sobre lona, 2016.
Fuente: Propia.

El tema de los pecados capitales expresados por medio de la ropa era interesante, pero me suceden dos cosas con respecto al tema. Primero sentía que me limitaba desde una perspectiva creativa, puesto que me obligaba a realizar intervenciones que tuvieran sentido con la temática de los pecados capitales, dejando de lado ideas que me interesaban para experimentar sobre la ropa. Segundo, la temática de los pecados capitales era muy ajena a mi experiencia de vida, de modo que decidí vetar esta idea y ver qué sentido tenía la obra a medida que era llevada a cabo.



Figura N.43: Boceto de
"Desborde"
Acrílico sobre papel
2016

El vestido con el círculo central vacío fue pensado como la contra forma del vestido mencionado anteriormente. En vista de que había eliminado la idea de trabajar con los pecados originales, el conjunto de los dos vestidos adquieren otro significado. Desborde y contención; lleno y vacío, ambos vestidos eran la muestra del comportamiento humano frente a las pasiones y eso reflejado desde la forma de la intervención, hasta la manera de aplicar la pintura. En "Desborde" la pintura fue colocada de manera automática, representa la manera de cómo el ser humano se desborda frente a las pasiones y el instinto. El círculo en blanco del centro es la conceptualización de la cicatriz que queda en nuestra conciencia que nos recuerda que estamos atados a lo que dicta la sociedad con la excusa de la razón y la moral.



Figura N.44: “Desborde” ,
Tempera sobre lona, 2016.
Fuente: Propia.



Figura N.45: Boceto de
“Copia”
Acrílico sobre papel
2016

El tercer vestido “Copia”, fue planeado en un inicio para ser utilizado como indumentaria para un trabajo en paralelo al taller de pintura, este sería la pieza que desencadenaría los trabajos posteriores. La diferencia de “Copia” con “Desborde y Contención” es que la forma de la aplicación de la pintura es dada por el simple ejercicio de juntar la parte que contenía pintura con la que no, para

generar el efecto de espejo, pero con el fin de que no terminara siendo un simple ejercicio básico con pintura, se incluyó bordado. El bordado partió siendo como una manera de dibujar sin la necesidad de un lápiz, el poder achurar ciertos sectores de la mancha para así poder crear un primer y segundo plano dentro de ésta, además de generar volumen. A fin de que tuviera coherencia con el comportamiento del ser humano frente a las pasiones, decidí solo bordar el lado derecho, creando una distinción entre el lado “original” con la copia. A nivel conceptual el vestido está relacionado a cómo la sociedad se va volviendo más uniforme, debido a la copia en la que uno vive de lo que se impone.



Figura N.46: “Copia” , óleo y
bordado sobre lona, 2016.
Fuente: Propia.



Figura N.47: Matriz Instalación de vestidos de lona intervenidos con técnicas mixtas, 2016
Fuente: propia

Dentro de las interrogantes que se manifestaron con relación al trabajo realizado con los vestidos de lona, fue la relación de la forma del vestido con las ideas planteadas. El vestido, aunque uno no lo quiera está ligado a la imagen de la mujer, por consiguiente, decidí direccionar el trabajo hacia la relación de vestido- mujer, pero sin dejar de lado la primera idea que había tenido con “Contención” o “Gula”, en donde la imagen del sistema digestivo del ser humano es instruida para representar el concepto del pecado de la gula. Entonces el objetivo principal de este nuevo proyecto entorno al vestuario y la mujer es la abstracción del cuerpo femenino, para generar una nueva imagen que permita hablar sobre los elementos que caracterizan su cuerpo.



Figura N.48: Boceto de “La curva de la flor”
Acrílico sobre papel
2016

“Peletería humana” de Nicola Costantino es la obra que colaboró con la idea de relacionar el cuerpo con el vestuario, siendo el cuerpo usado sobre la ropa y no como el uso normal del vestuario, de la ropa sobre cuerpo. Tal como lo mencionamos anteriormente, Costantino se refiere al cuerpo humano en general, sin hacer distinción entre hombre y mujer en su obra, por medio de la piel.

Retomando la idea de abstraer el cuerpo de la mujer para generar una nueva imagen, más la referencia de Costantino de realzar el cuerpo sobre la ropa, se genera el proyecto de obra “Bella”, el cual describe el cuerpo de la mujer por medio de analogías con elementos de la naturaleza y el paisaje. La utilización del lenguaje de la poesía permite hablar sobre el cuerpo, sin la necesidad de hablar de manera textual sobre los elementos que lo componen.



Figura N.49:
“La curva de la flor”, bordado y aplicación
de pétalos sobre plástico. Atura aprox.: 140
cm
2016
Fuente: propia

“La curva de la flor” es la primera prenda creada para esta obra, en donde el vestido posee la misma forma que los vestidos de lona mencionados antes; sin embargo, está hecha de plástico transparente proveniente de una cortina de baño, para poder ver la parte delantera y trasera de la figura dibujada. La figura realizada con pétalos de género y bordados se basó en las curvas que se generan en el cuerpo femenino. Aunque se presentaron una serie de dificultades a la hora de trabajar con el plástico, debido a que era muy delicado y se dañaba muy fácilmente con la costura del bordado, conjuntamente por lo liviano del material que era propenso a generar arrugas que ocultaban el trabajo del bordado.

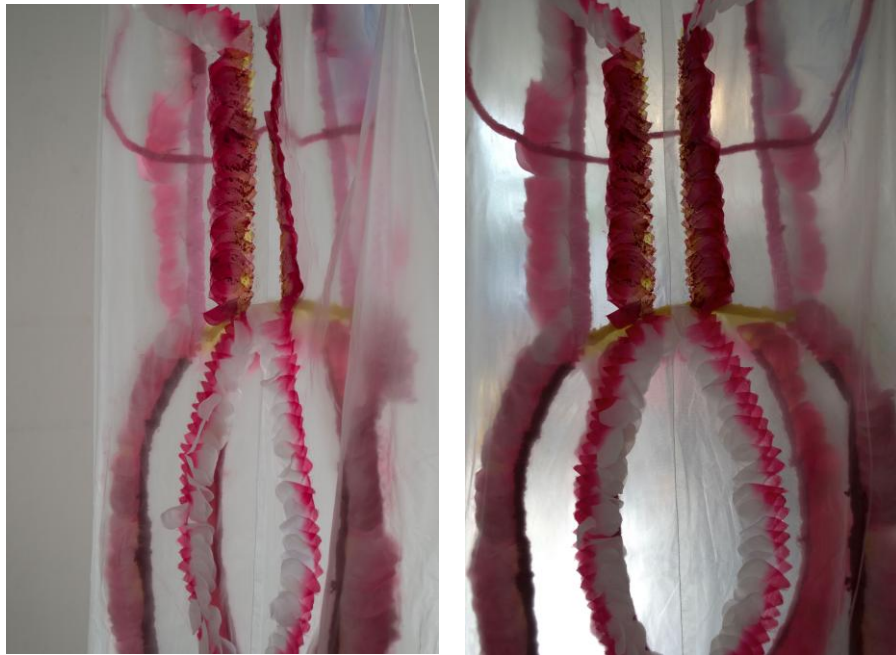


Figura N.50 y51: *La curva de la flor*, bordado y aplicación de pétalos sobre plástico
 Atura aprox.: 140 cm. 2016
 Fuente: propia

Como solución a la problemática anterior, el plástico de la cortina de baño fue reemplazado por el velo de cortina, en vista de que lograba un nivel de transparencia similar, pero el tramado de la tela permitía un mejor manejo en el bordado y la caída de vestido era limpia en comparación con el plástico, una tela que remite a la idea de la muselina de los vestidos camisa del siglo XVIII-XIX. Con el propósito de acentuar el concepto del cuerpo y sus elementos, se trabajó un vestido haciendo referencia al total del cuerpo y una falda para enfocarse en la zona del vientre y caderas, conjuntamente se generó el diseño de varias prendas más, como sería el caso de la lencería.

A fin de complementar el trabajo de bordado y originar puntos de enfoque específicos, al vestido y la falda se les agregó una aplicación de mostacillas y lentejuelas doradas. Estas fueron intervenidas con pintura y bordadas encima

con la finalidad de que se integrarán por completo al resto de las intervenciones de las prendas.



Figura N.52: "Bella" Instalación de vestidos con maniquíes, 2016
Fuente: propia

Para esta ocasión el dibujo y la mancha de pintura fueron las que dictaminaron el patrón o forma que debía seguir el bordado, muy similar a el trabajo que se realizó en "Copia", no obstante, la intención no fue cubrir parte de la pintura, sino más bien fue insinuar y resaltar ciertos elementos del cuerpo femenino.



Figura N.53: “Bella” Falda de velo de cortina
intervenida con acrílico y bordado(detalle)2016
Fuente: propia

Una vez finalizado la elaboración de estas dos prendas, fue necesario producir una mayor tensión en la obra, para producir entendimiento sobre la problemática planteada. Como en el caso de la obra de Buckman, dentro de toda la delicadeza y feminidad que existe en las prendas de lencería antiguas, el bordado de las letras de las canciones de Hip Hop con mensajes violentos y crudos, permite generar un mensaje al espectador manteniendo la belleza de los elementos.

Modificar el montaje de las prendas, fue una de las primeras cosas para generar tensión dentro de la obra, en vez de exhibirlo en un maniquí, me presentaría vistiendo mis propias creaciones. El vestirse con “Bella”, permite un vínculo entre una experiencia personal con el problema planteado en esta memoria. Algo muy similar se presenta en las fotografías “Revelar mis pecados, lucir mis virtudes y ahogar mis penas”(2014), por medio de mi cuerpo relató un proceso personal y las espinas, las flores y el agua, que son colocados sobre él poseen un significado que puede ser de un entendimiento general para los espectadores. No obstante, el entendimiento del mensaje también se debe a la poética del título de la obra.

En “Bella” la conexión con la sociedad se da por la idea de belleza artificial y belleza natural que son representadas por prendas que poseen una historia y conceptos de conocimiento general; además de los materiales que se usan en cada una de las prendas, el PVC cristal y el velo de cortina, acentúan la idea que representa cada una. El corsé, el sostén y el guardainfantes son el símbolo de la belleza artificial, puesto que se han caracterizado, a lo largo de la historia del vestuario, por ayudar a modificar la forma del cuerpo de la mujer, comprimiendo, aplanando o levantando partes del cuerpo como los senos y las caderas que son sus características. En cambio, el vestido, la falda y la polera se caracterizan por un diseño que se adapta a la forma del cuerpo.

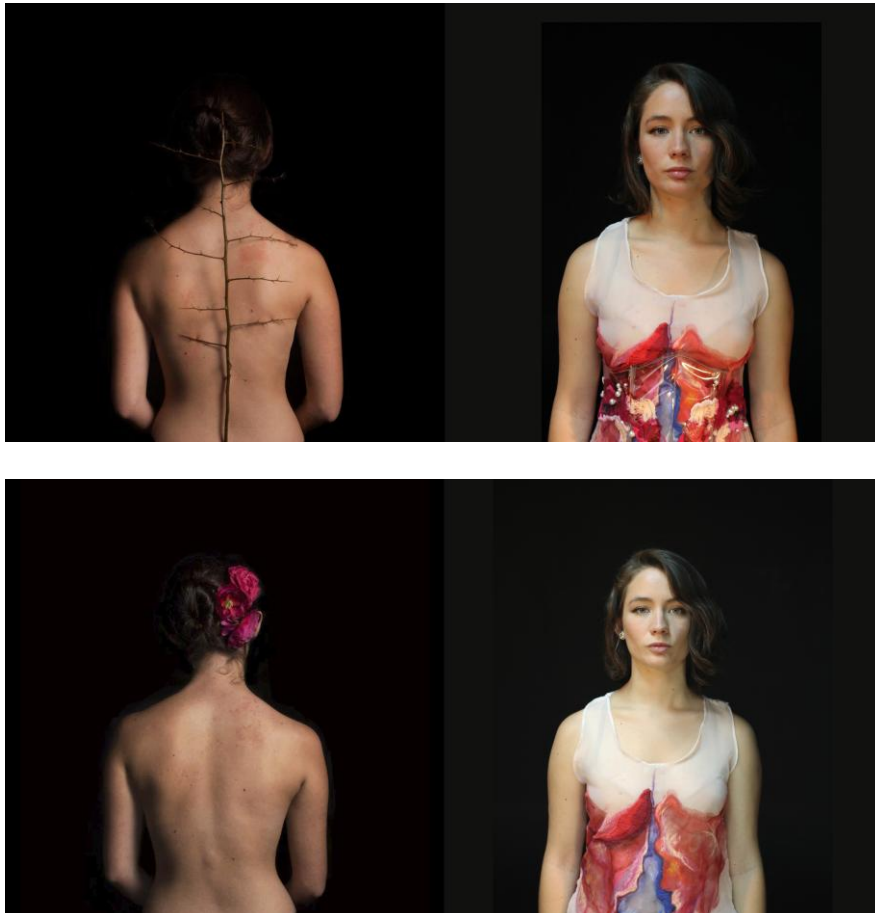


Figura N. 54 y 55: “Bella” (2016) y “Revelar mis pecados,
Lucir mis virtudes y Ahogar mis penas” (2014)
Fuente: propia



Figura N. 56 y 57: "Bella" (Vestido y Corsé)
Acrílico, bordado y pastel graso sobre velo de cortina.
Óleo y bordado sobre PVC cristal, 2016.
Fuente: propia

Conclusión

Frente al mundo actual, tan categorizado y estereotipado, uno se pregunta cuál es la verdadera belleza del cuerpo femenino, ¿será la de los modelos impuesto por los medios, que produce que la sociedad los imite?, o ¿la forma natural del cuerpo de cada una de las mujeres?

“Bella” propone que la verdadera belleza del cuerpo femenino se encuentra en la naturalidad de las formas, debido a que la mujer es bella solo por poseer los elementos del cuerpo que la caracterizan como los senos, las caderas, vientre, etc. No obstante, la idea de la belleza natural como la verdadera belleza es opacado por los estereotipos o cánones que generan los medios, donde el cuerpo debe cumplir con una cierta forma, aspecto y color para ser considerado bello. Si, nos fijamos en la evolución de la imagen de la mujer, lo que era considerado un cuerpo bello en el siglo pasado, en la actualidad ya no lo es. Basta observar la imagen de la mujer a lo largo de la historia del arte, en lo cual el cuerpo femenino se encuentra representado en todas las épocas como símbolo de belleza, lo cual me confirma, en parte, que el cuerpo de la mujer es bello la sin necesidad de cumplir con una forma o aspecto establecido.

El proceso de creación de “Bella”, igualmente fue y es el proceso personal de aceptación frente a quién uno es, las capacidades que uno posee y, lo más importante, la acogida de la imagen corporal de uno. Visto que si uno no acepta su identidad y forma, incluyendo defectos y virtudes, no será capaz de enfrentar y luchar en contra de una parte del mundo que exige y espera la artificialidad del ser.

Bibliografía

- Aiko Fukai, T. S. (2015). *MODA Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. TASCHEN.
- Buckman, Z. (2016). *Every Curve*. Revisado el 05 de Noviembre del 2016, Revisado el 29 de Octubre del 2016 Zoe Buckman: <http://www.zoebuckman.com/art/every-curve-art/>
- Castro, F. (Director). (2004). *Les dessous ont une histoire - Documentaire Arte sur l'histoire de la lingerie* [Motion Picture].
- Costantino, N. (n.d.). *Biografía*. Revisado el 29 de Octubre del 2016, Nicola Costantino: <http://www.nicolacostantino.com.ar/biografia.php>
- Descalzo, A. (2007). *Corsés de Hierro*. Revisado el 11 de Noviembre del 2016 from Museo del Traje: museodeltraje.mcu.es/popups/02-2007.pdf
- Duron, A. (n.d.). *History of the Bra*. Revisado el 11 de Noviembre del 2016, Women's Health: <http://www.womenshealthmag.com/health/bra-history-1>
- Escribano, R. D. (2008). *La moda civil en la España del siglo XVIII: Inmovilismo e influencia extranjeras*. Revisado el 16 de Noviembre del 2016, La moda civil en la España del siglo XVIII: www.uv.es/dep230/revista/PDF473.pdf
- Fernández, C. (2013). *El vestuario como identidad, del gesto personal al colectivo*. Revisado el 9 de Octubre del 2016, Proyecto Medussa: <https://proyectomedussa.com/el-vestuario-como-identidad-del-gesto-personal-al-colectivo/>
- Ferri, J. (2016). *"Every Curve" Matters*. Revisado el 05 de Noviembre del 2016, The Aesthete: <http://www.theaesthete.com/art/every-curve-matters>
- Gottesman, S. (2016). *10 Pioneering Textile Artists, from Sheila Hicks to Nick Cave*. Revisado el 01 de Noviembre del 2016, Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-10-textile-artists-who-are-pushing-the-medium-forward>

- Hawley, J. (2 de septiembre de 2011). *La mujer que dejó a Picasso*. Retrieved 16 de octubre de 2016, La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/1401927-la-mujer-que-dejo-a-picasso-adios-a-la-mujer-flor>
- Martínez, M. d. (2004). *Delphos de Fortuny*. Revisado el 18 de Noviembre de 2016, Museo del Traje: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/05-2004%20pieza.pdf>
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historia del arte*. Madrid, España: Editorial Cátedra.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Mel, C. (2011). *El cuerpo en la posmodernidad, la ruptura a través de lo físico. Análisis de caso: Peletería humana de Nicola Costantino*. Revisado el 30 de Octubre del 2016, sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38597/Documento_completo.pdf
- Reynaga, A. (2013). *Nicola Costantino, obras de piel humana*. Revisado el 30 de Octubre del 2016, Verboten Magazine: <http://www.verbotenmagazine.es/arte/nicola-costantino/>
- Sabatino, K. D. (2009). *La mujer y la pintura galante*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- Servideo, A. (2009). *La mujer como objeto del arte*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- UNESCO. (n.d.). *El teatro Kabuki*. Revisado el 14 de octubre del 2016, UNESCO: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-teatro-kabuki-00163>
- Weislogel, A. C. (2006). *Japonisme: european artists and the allure of japan*. Revisado el 9 de octubre del 2016, Johnson Museum of Art: <http://museum.cornell.edu/exhibitions/japonisme-european-artists-and-allure-japan>

Zúñiga, J. (2001). *Estructuras de lo imaginario en Los Versos del Capitán de Pablo Neruda (1951)*. Revisado el 26 de septiembre del 2016,
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/neruda.htm>