

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Doctorado en Ciencias Sociales

Vestir el cuerpo, subvertir el género.

Lo femenino en prácticas artísticas contemporáneas de América Latina y el Caribe.

TESIS

PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES,

CON ESPECIALIDAD EN MUJER Y RELACIONES DE GÉNERO

PRESENTA

Claudia de la Garza Gálvez

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Eli Bartra

Ciudad de México, noviembre de 2017

Portada: Raquel Paiewonsky, Serie *Enlace*, 2012.

Dedico este trabajo a Said, mi compañero,
interlocutor y cómplice desde el inicio.
A mis padres,
siempre escuchando, siempre presentes.
Gracias por estar ahí.

Agradecimientos

La posibilidad de emprender esta investigación fue gracias a las integrantes de la línea de concentración Mujer y Relaciones de Género, UAM-Xochimilco y el apoyo de CONACYT. Quiero agradecer de manera muy especial la dirección y constante apoyo de la Dra. Eli Bartra a lo largo de todo este proceso. Los resultados obtenidos no serían posibles sin la inestimable ayuda de la Dra. Olga María Rodríguez, admirada guía y amiga entrañable. Agradezco el compromiso y los iluminadores comentarios de mis lectoras, la Dra. Julia Antivilo, la Dra. Ana Lau Jaiven y la Dra. Dina Comisarenco, que con su experiencia y generosidad contribuyeron a dar forma a este trabajo. Los estudios doctorales han sido para mí una experiencia transformadora y estoy profundamente agradecida con las profesoras que formaron parte de ella: Eli Bartra, María de los Ángeles Bringas, Ana Lau Jaiven, Elsa Muñiz, Mónica Cejas, Guadalupe Huacuz, así como con mis entrañables compañeras, Claudia Gómez Cañoles, Rocío Maldonado, Nancy Lombardini, Paola Ferreira, Berta Mancera, Paula Rojas y Ericka Cervantes, cómplices en esta aventura. Gracias a Marcial Godoy y al Instituto Hemisférico de Performance de Nueva York por la maravillosa oportunidad de investigar desde ahí. Gracias a mi estimada Karen Cordero por sus generosas comentarios y aportaciones a este trabajo y a la Dra. Minerva Anguiano, por su complicidad, paciencia y amistad incondicional durante nuestros procesos compartidos. Gracias a Mónica de la Garza por sus cariñosas y pertinentes lecturas y anotaciones. Gracias a Ignacio Vázquez por las noches de discusión y de pensar juntos. Por último, un especial agradecimiento para Rodolfo Martínez por sus correcciones siempre precisas.

Índice

Introducción …… 3

I. (Re)presentar lo femenino en el arte latinoamericano

a) Modelos hegemónicos de lo femenino …….. 26

b) Vestir madres y santas ……. 30

c) En busca de lo propio ……. 44

d) Feminismos y autorrepresentación …… 58

e) Contra-representación: subvirtiendo categorías ……. 64

II. Vestir el género: prácticas sociales, artísticas y políticas

a) Somos cuerpos vestidos …… 70

b) Fronteras …….. 79

c) Vestido y arte …… 94

d) Vestir como práctica artística …… 108

e) Entre el cuerpo y el contexto: el vestido como mediador de la experiencia ……... 119

III. Vestir-subvertir lo femenino. Prácticas artísticas disidentes en América Latina

a) Experimentos de tela y carne: episodios estético-políticos en el contexto brasileño …… 123

b) Vestidos colectivos ……. 143

c) Arte feminista. Subvertir el canon: algunas experiencias en Argentina y México ……. 153

d) Otras formulaciones de lo femenino: desobediencias en el contexto de la dictadura chilena …… 171

IV. Desdibujar los bordes

a) Vestidos expandidos ……. 179

b) Hasta las entrañas: vestidos que (des)cubren el cuerpo femenino …….. 203

c) Belleza y mascarada …….. 216

d) Romper patrones ……..… 238

Cuerpo vestido de mujer: conclusiones ……. 253

Bibliografía …….. 264

Lista de ilustraciones ……..... 291

Introducción

Las representaciones de lo femenino en la cultura visual han sido una de las preocupaciones centrales de la crítica feminista desde la década de los setenta ya que, como plantea Whitney Chadwick en *Woman, Art and Society*, "la producción de significado es inseparable de la producción de poder" (1990, 9); las imágenes y los símbolos culturales poseen un papel fundamental en la conformación de sentido en torno a las nociones de mujer y hombre, sexualidad femenina y masculina, femineidad y masculinidad, así como también para las concepciones de grupos étnicos, de clase, de orientación sexual, entre otras categorías, de forma asimétrica. Partiendo de esta premisa, la historia del arte vista como una historia de las representaciones es una historia de dominación física, simbólica y epistemológica (Lozano, 2010, 345). Sin embargo, las representaciones de género no se reducen a las producciones artísticas: las leyes, la ciencia, la educación, la publicidad y la moda son algunos de los lugares de significación cultural que generizan los cuerpos.

La teoría y la práctica artística feministas han generado diversas estrategias y propuestas para la reapropiación de los cuerpos femeninos, para pensarse y autorrepresentarse como sujetos, con sus experiencias singulares, desmarcándose de las representaciones que, desde la tradición del arte occidental, habían contribuido para la conformación de ideales de belleza y de comportamiento —cuerpos erotizados y moralizantes elaborados desde la mirada masculina para su propio goce—, así como a la implantación y reforzamiento de modelos sociales jerarquizados en razón de sexo, clase social y racialización.

En particular, el vestido es un espacio en donde se evidencia la inscripción a la norma social; los códigos del vestir generan

representaciones de los géneros claves para la reproducción de los estereotipos femeninos y masculinos en las distintas culturas. En palabras de Annie Woodhouse:

> La indumentaria forma parte de un sistema de señalización social; se utiliza para indicar pertenencia, pero, sobre todo, se emplea para distinguir el género, de manera que, aunque los símbolos cambien con la moda, el mensaje de género/sexo permanece igual; es decir, la apariencia femenina indica el sexo femenino y la apariencia masculina el sexo masculino (1989, xiii).

A pesar de que, en la actualidad, los regímenes de representación de la masculinidad y la femineidad se han ensanchado en algunos ámbitos, estos son claramente genéricos y el vestido continúa operando como un lugar de normalización de los cuerpos. Sin embargo, al mismo tiempo, esos cuerpos-vestidos pueden ser utilizados como espacios de resistencia crítica o de insubordinación de la norma, desde donde también es posible cuestionar la norma encarnada, "que penetra en el espesor material de los cuerpos", en términos de Foucault, es decir, el cuerpo-vestido es al mismo tiempo un lugar de inscripción de la norma y un lugar de resistencia, de insubordinación, de crítica y de política.

> Si el poder no tuviese por función más que reprimir, si no trabajase más que según el modo de censura, de la exclusión, de los obstáculos, de la represión, a la manera de un gran superego, si no se ejerciese más que de una forma negativa, sería muy frágil. Si es fuerte, es debido a que produce efectos positivos (Foucault, 2001, 106-107).

Esta doble potencialidad del vestido me llevó a adentrarme en el estudio de la moda hace más de diez años ya. Como historiadora del arte, me atrajo la forma en que el vestido ha sido incorporado en las prácticas artísticas contemporáneas para referirse al cuerpo, denunciar situaciones sociales e invitar al público a replantearse los roles establecidos; un medio para pensarnos y repensarnos. Me enfoqué especialmente en la forma en

que los y las artistas lo empleaban para tensionar posiciones identidarias. Mi aproximación al vestido como "objeto artístico y performático" me permitió mirar cómo las categorías identitarias se diluían en el continuo proceso del ser.[1] No obstante, la propia categoría de "objeto artístico" me impedía observar otras potencialidades de las prácticas que analizaba.

Al emprender esta investigación, desde el contexto de las Ciencias Sociales, comencé porhacerme nuevas preguntas: ¿podemos hablar del vestir como una práctica artística y social a la vez?, ¿cómo funciona el vestir dentro de las prácticas artísticas para tratar temas de género?, ¿qué nos permite ver?

A partir de estas interrogantes analizo el vestir como práctica artística contemporánea en América Latina y el Caribe. Específicamente me interesa estudiar trabajos que tensionan, cuestionan o discuten con las nociones de lo femenino, entendido desde la mirada masculina, heterosexual, occidental, y al hacerlo, visibilizan otras posibilidades de pensar, de entender, de presentar y de representar lo femenino desde coordenadas geográficas, temporales y sociales diversas. De tal modo, me inserto en el debate en torno a las representaciones de los sujetos y cuerpos femeninos dentro de la historia del arte tradicional frente a la perspectiva de la crítica y la teoría del arte feminista, los estudios culturales y de la cultura visual. Pensar el vestido como práctica artística supone un desplazamiento de la concepción del vestido como objeto fetichizado, depositario de lo femenino como una especie de esencia, hacia un enfoque que coloque en el centro el aspecto performático de las prácticas del vestir, al "acto de hacer" que como lenguaje artístico puede

[1] Como tesis para la maestría en Estudios de Arte que cursé en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, presenté la investigación "Identidades variables. El vestido como objeto artístico y performático" (2011). Asimismo, he escrito algunos artículos sobre este tema.

llegar a ser una herramienta estético-política permitiendole a los sujetos transitar de manera dinámica y fluida a través de las categorías y estereotipos dominantes.

Al estudiar el vestido en relación con las estructuras sociales, el vestido resulta ser un espacio dual que simultáneamente rige los ritmos y funciones corporales, asimismo sanciona las formas de deseo inapropiadas; pero también mantiene potencialidades centradas en el placer y la afectividad, en la producción de significado e interpretación (Warwick y Cavallaro, 1998, xxi). Ahora bien, pensarlo como un espacio implica que está estructurado por ciertos límites; no existe espacio que no organice la determinación de fronteras. Pero en este caso, ¿en dónde se sitúan dichas fronteras? El vestido ha fungido como un espacio liminal que describe al cuerpo, le da sentido, lo produce, separando el cuerpo individual de otros cuerpos, estableciendo límites con lo que le rodea (lo que no es cuerpo), cubriéndolo, protegiéndolo, ocultándolo...

Por estas paradojas y contradicciones, el vestido ha sido un elemento clave en las representaciones artísticas de sujetos de género a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, su papel se ha ido transformando: podría decirse que, en el transcurso del siglo XX, pasó de ser uno más entre el repertorio de motivos representados por la pintura y la escultura para convertirse en una obra de arte en sí mismo o en el elemento central, detonador de acciones, desplazamientos e interrogantes dentro de cierto tipo de prácticas y lenguajes que no corresponden a los tradicionalmente estudiados por la historia del arte. El arte contemporáneo utiliza el vestido, sus características sociales y semióticas para deconstruir los discursos sociales hegemónicos: a veces para criticar sus contradicciones, otras, para comprenderlas; en ocasiones, tan sólo para hacerlas visibles. La obra contemporánea no representa, presenta; más

que significar, se pregunta o intenta desentrañar los mecanismos por los cuales las obras significan o crean sentido (Méndez Baiges, 2009, 39). Así, al ser utilizado por los y las artistas, el vestido trasciende su aspecto funcional para narrar historias, develar mecanismos de control y desnaturalizar las categorías de género.

Cabe aclarar aquí que al emplear el término "vestido" no me refiero exclusivamente a la prenda del mismo nombre (*dress*), sino a la amplia gama de suplementos y atavíos con los que cubrimos nuestros cuerpos. La teórica del vestir Joanne Eicher lo define como "modificaciones y suplementos corporales", es decir, abarca cualquier tipo de prenda o conjunto de prendas, generalmente textiles; pero también ornamentos, accesorios y regímenes de belleza usados para modificar el cuerpo, tanto temporal como permanentemente, y que pueden estar o no de moda en el momento cuando se usan (2010, 4-5). De acuerdo con esta autora, el término vestido, a diferencia de la noción de moda, tiene la ventaja de ser neutral y por tanto útil para referirnos a fenómenos históricos o comparaciones culturales. Asimismo, apelo a las formulaciones de Roland Barthes, quien lo propone como genérico que engloba indumentaria y vestuario. La indumentaria para este autor "es una realidad institucional, esencialmente social, independiente del individuo" (2003, 354), mientras que el vestuario "se mantiene como un hecho empírico, esencialmente sometido a una aproximación fenomenológica; [...] está constituido por el modo personal en que un portador adopta o deja de adoptar la indumentaria que le propone su grupo" (2003, 355), es decir, se refiere a la forma en que los sujetos se apropian de manera individual de proposiciones sociales. De igual modo, la socióloga Joanne Entwistle considera que el término "vestido" capta con mayor amplitud la idea de acto o serie de actos que implican cubrir el cuerpo con prendas,

incluyendo el concepto estético del adorno, tomando en cuenta que las decisiones asumidas al vestirse son tanto estéticas como funcionales (2002, 62), es decir, reconociendo la cualidad performativa que posee toda prenda. Para esta autora, el vestir es una práctica corporal situada, lo cual implica reconocer al cuerpo como una entidad social y el vestir como el efecto, la presentación y la representación siempre en proceso, en cuyo caso se incluyen factores sociales y acciones individuales.

Considero que, dentro del arte contemporáneo, las cualidades significantes del vestir se potencian y se erigien como un lugar privilegiado para entender la relación existente entre los sujetos y las estructuras de poder a nivel global, abriendo a la vez una puerta para acceder en las experiencias específicas de los y las artistas, a esas microhistorias narradas por las telas, los gestos, los accesorios, los movimientos… En ese sentido, en mi hipótesis considero que, el vestir, al ser una práctica social ambivalente, como práctica artística se transforma en un espacio de producción de conocimiento sensible, opuesta al conocimiento tradicional y a su relación con las nociones de re-presentación y autoridad, a través del cual es posible explorar la experiencia situada de la o el artista y deconstruir las nociones hegemónicas de lo femenino.

Los límites espaciales y temporales de esta investigación se ubican en el contexto de intercambio, conexiones y redes en América Latina y el Caribe durante las últimas dos décadas, es decir, entre 1995 y 2015. La intención de situarme en América Latina y el Caribe responde a mi interés por generar conocimiento localizado, desde la condición de propia experiencia que, como explica Nelly Richard, está ligado con las relaciones “entre el emplazamiento del sujeto y la mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición del discurso.” (Rodríguez Bolufé, 2013, 147).

¿Cómo se formulan, presentan, representan, deconstruyen, negocian las nociones de lo femenino en estas demarcaciones? Como observa Irit Rogoff, “la geografía es un lugar de encuentro entre lo epistémico, lo histórico/experiencial y lo significador ilimitado” (2015, 14). En ese sentido, Latinoamérica y el Caribe no son únicamente demarcaciones geográficas o formulaciones identitarias, sino categorías epistémicas, localizaciones tácticas desde donde es posible resaltar la capacidad enunciativa de las “diferencias diferenciadoras” enfrentándose con las categorizaciones que desde los centros determinan las identidades y establecen qué es lo diferente (Richard, 2010, 37). Siguiendo a Richard, se trata de:

> una diferencia cuya localización táctica interviene en las geografías de poderes (en los mapas de las instituciones y los circuitos metropolitanos que fijan y administran de forma centralizada el valor de la diversidad cultural), desplazando significados entre lo globalizante (las cadenas de signos asimiladas a la red-mundo) y lo microdiferenciado (los pliegues y estratificaciones de zonas irregulares y hablas disímiles) (Richard, 2010, 36).

Actualmente, los y las artistas latinoamericanas y caribeñas destacan sus experiencias particulares sin que ello signifique el desuso de las propuestas más universales: nociones como tiempo, espacio y memoria aparecen ligadas con la subjetividad, pero también con el contexto, las particularidades histórico-sociales de una trama de intereses y luchas culturales del sitio desde donde se enuncian, las cuales, “especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva en oposición ante la síntesis homogeneizante de la 'función-centro' que tiende a borrar lo singular y distintivo” (Richard, 2010, 40). Así, mi interés por estudiar los usos del vestir como práctica artística en esta región responde a un posicionamiento político: Latinoamérica y el Caribe como un lugar de enunciación desde el cual sus saberes y experiencias pueden

ser situadas histórica y geopolíticamente. Como señala Olga María Rodríguez Bolufé, me parece fundamental trabajar para generar propuestas desde América Latina, para estudiar sus experiencias y prácticas artísticas, reconociendo los vínculos entre los países de la región y no solamente a partir de referentes estadounidenses o europeos (2013, 24).

Con este fin he seleccionado un conjunto de experiencias de algunas artistas contemporáneas cuyos cuerpos-vestidos me permiten conocer diversos modos de pensar, de presentar y de representar lo femenino. Mi intención no ha sido dar un panorama exhaustivo de este tipo de prácticas en la región, sino confrontar una serie de experiencias, de pequeños relatos o historias que me posibiliten pensar en las potencias simbólicas, estéticas y políticas que posee dicha práctica. De tal modo, este conjunto de trabajos, de episodios estético-políticos, por así llamarlos, no abarca toda América Latina y el Caribe, ya que en algunos países me ha sido posible detectar más artistas que usan el vestir como práctica artística que en otros. Particularmente trabajo con ejemplos en Cuba, Chile, Perú, Paraguay, Argentina, México, República Dominicana y Costa Rica, sin embargo, es tan sólo una pequeña muestra.

Con la selección que propongo busco conjuntar diversas estrategias, repertorios estéticos y discursivos, así como distintas poéticas y usos del vestido que me permitan abarcar un vasto espectro conceptual, temático y plástico. Los espacios desde donde se enuncian las y los artistas son también un elemento de contraste. Por ejemplo, incluir trabajos elaborados desde grandes entornos urbanos, y otros creados desde ámbitos más pequeños, compartidos con su comunidad, ya sea por medio de acciones puntuales o aquellos a través de las redes sociales y las nuevas tecnologías con la intención de propiciar conversaciones. Por

otra parte, tanto los formatos como los soportes y las estrategias y recursos de exposición y comercialización que han tenido dichas experiencias son notablemente disímiles. Su inserción en los canales de consumo y venta de arte es desigual, del mismo modo que los públicos con los cuales dialogan. Esta investigación no aborda la recepción de las obras estudiadas, pero sin duda, un aspecto fundamental a tomar en cuenta es en qué tipo de espacios y en qué contextos tuvieron lugar sus presentaciones o exhibiciones. Observo prácticas y procesos que incluyen acciones performáticas, instalaciones, videos o performance fotográficos y la forma en que fueron presentados y exhibidos. Finalmente, considero importante mencionar que, las experiencias seleccionadas, a pesar de ser sólo momentos específicos en el cuerpo de trabajo de los y las artistas, sirven para caracterizar sus búsquedas plásticas y teóricas.

He estructurado mi investigación en cuatro capítulos, a través de los cuales desarrollo mi propuesta interpretativa para después aplicarla en el análisis de las prácticas propuesta. Así, en el primer capítulo, titulado *"*(Re)presentar lo femenino en el arte latinoamericano y caribeño*",* articulo algunos antecedentes de cómo se ha configurado lo femenino en las prácticas artísticas latinoamericanas y caribeñas, enfatizando el papel del vestido en dichas producciones. Fundamentalmente destaco dos momentos centrales en la configuración visual de lo femenino: el primero se da en el marco de las búsquedas identitarias que dominaron la producción visual durante la primera mitad del siglo XX; el segundo se relaciona con la lectura feminista de la historia de las representaciones y de nociones tales como belleza, moralidad y normalidad vinculadas con las prácticas artísticas consideradas como instrumentos puestos al servicio del mecanismo panóptico utilizado para hacer visible, para registrar y diferenciar pero también para modelar, modificar y redirigir los

cuerpos y comportamientos de los sujetos quienes observan y son observados. Esto conduce a las artistas hacia una apropiación visual de sí mismas, acompañada de una serie de debates sobrelas estrategias por emprender, y a una reformulación de las nociones de lo femenino, como lugar potencial de cambio. Así, algunas de ellas buscaron desestabilizar el pensamiento dicotómico que fundamenta las narrativas de la femineidad y de la masculinidad, a través de estrategias como el artificio, la antiestética y el tabú para crear contra-representaciones.

En el segundo capítulo, titulado “Vestir el género: prácticas sociales, artísticas y políticas” reviso el uso del vestir como práctica cultural y simbólica. Parto de que el vestir es una práctica corporal situada fundamental para la socialización de los sujetos, ya que los hace inteligibles como cuerpos sexuados, apelando al señalamiento que hace Joanne Entwistle desde la sociología sobre la necesidad de apartarse del concepto de vestido como objeto para estudiarlo a partir de la forma en que encarna actividades y está integrado en las relaciones sociales (Entwistle, 2002, 24). Siguiendo a esta autora, propongo ponderar las acciones, el hacer, las operaciones ejercidas sobre el cuerpo a través del vestido, en vez de, simplemente, enfocarme en el vestido como aurático objeto de contemplación estética. El vestido “actúa sobre el cuerpo fenoménico que se mueve; [...] el vestir es una práctica que implica acciones individuales de prestar atención al cuerpo con el cuerpo que dan como resultado formas de ser y de vestir” (Entwistle, 2002, 24). Tanto las prácticas corporales, como los discursos y las representaciones se institucionalizan y se constituyen en parte de los micropoderes que van materializando los cuerpos en diferentes formas y momentos históricos, a partir de los cuales los sujetos toman conciencia de su propia corporalidad (Muñiz, 2010, 7). De tal modo, en tanto práctica corporal, el vestir permite

observar e identificar las formas invisibles en que la cultura y el poder se naturalizan.

Ahora bien, el hablar de prácticas artísticas remite inevitablemente al estallido de las tendencias que, desde la década de los sesenta, suscitaron la incorporación de nuevos materiales, la expansión de la obra por el espacio público e institucional, la apertura de las temáticas por tratar, entre otros cambios importantes, los cuales condujeron a que el término bellas artes pasara a ser una categoría utilizada sólo para la historización de periodos anteriores y comenzara a hablarse de prácticas artísticas. Sin embargo, en este caso utilizo el término no sólo para denotar esa transformación y diversificación formal y técnica de los objetos que, por cierto, incluían al vestido. El concepto de práctica incorpora una dimensión procesual y activa donde la conformación de sentido surge de su puesta en acción (Lozano, 2010, 85). Así, el uso del término práctica enuncia desde su propia formulación el carácter performático del vestido, como actividad, que sólo existe al ser puesta en práctica, al modificar el cuerpo. De tal modo, a diferencia de los estudios que pueden hacerse desde el diseño o de los estudios de la moda o *Fashion Studies*, pensar el vestir en tanto performance, destaca su condición como acto vital de transferencia, que transmite el saber social, la memoria y el sentido de identidad partiendo de acciones reiteradas (Taylor, 2011, 22). El vestir como una práctica performática es también una forma de comprender el mundo, un lente metodológico, que genera y transmite conocimiento a través del cuerpo-vestido, la acción y el componente social (Taylor, 2011, 31). Ese carácter procesual, aunado con las posibilidades comunicativas intrínsecas al cuerpo-vestido —como proyección y simulación, como identificador y diferenciador, como productor de narraciones (Calefato, 1997)— son las principales características del vestido como práctica

artística y que, como argumento a lo largo de este trabajo, pueden dar pie a nuevas propuestas para elaborar representaciones y contra-representaciones de lo femenino.

En el capítulo 3: "Vestir-subvertir lo femenino: prácticas artísticas disidentes en América Latina", propongo una revisión histórica de algunas de las experiencias emblemáticas en el uso del vestir como práctica artística en la región para explorar y cuestionar las construcciones y representaciones sociales dominantes de lo femenino. A lo largo de los cuatro apartados en los que está estructurado este capítulo, intento reconocer las inquietudes plásticas y conceptuales motivadoras de las primeras experiencias con este tipo de prácticas y distinguir las principales líneas de experimentación que emprendieron situadas en coordenadas espacio-temporales específicas dentro de la región. En el primer apartado, "Experimentos de tela y carne. Episodios estético-políticos en el contexto brasileño", presento algunas experiencias que, a través estrategias muy diversas, tensionaron las fronteras del cuerpo, problematizando categorías y roles de género en Brasil durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Flavio de Carvalho, con su irónico y divertido *New Look*; Helio Oiticica con sus *Parangolé* y Lygia Clark, con sus experimentos sensoriales en la serie *Ropa-corpo-ropa* sirven como referentes, cuyas exploraciones acerca de las relaciones sensoriales y simbólicas entre el cuerpo y la ropa, abren camino para las experimentaciones subsecuentes.

En el segundo apartado, "Vestidos colectivos", abordo episodios estético-políticos que durante la década de los setenta indagaron en torno a los límites del cuerpo y al potencial del vestido para separar o unir los cuerpos, poniendo en conflicto la distinción entre lo individual y lo colectivo. Las experiencias de las artistas brasileñas Lygia Clark y Lygia Pape o del venezolano Diego Barboza cuestionaron las concepciones

convencionales del cuerpo y el espacio, mientras reflexionaban sobre los procesos de conformación de las identidades.

"Arte feminista. Subvertir el canon: algunas experiencias en Argentina y México" es el título del tercer apartado en donde rastreo algunas experiencias en las cuales las artistas utilizaron el vestir como soporte de su obra para desarticular y resignificar las concepciones de lo femenino, durante las décadas de los setenta y ochenta en Argentina y México. El vestido era un excelente soporte para referirse al cuerpo femenino, presentarlo, representarlo, deconstruirlo y repensarlo. Al ser un soporte no convencional y estar fuera de los cánones artísticos tradicionales contribuía a la producción de visualidades alternativas que les permitían discurrir sobre sus experiencias identitarias respecto con el género dentro de ámbitos culturales e ideológicos determinados. Los trabajos de artistas pioneras como María Luisa Bemberg y Beba Braunstein en Argentina, Mónica Mayer y Maris Bustamante en México, entre otras, recurrieron con frecuencia al vestido para reflexionar sobre las posiciones que ocupa el cuerpo femenino y los mandatos a los que está sometido socialmente: la mujer bella, la mujer frágil, la mujer madre, la mujer cuidadora, son estereotipos que, a través de la ironía y el sentido del humor, estas artistas señalan y buscan transgredir.

Por último, en el cuarto apartado de este capítulo, "Otras formulaciones de lo femenino. Desobediencias en el contexto de la dictadura chilena", reviso experiencias en donde lo femenino es tratado desde cuerpos cuya biología no necesariamente se corresponde con las convenciones genéricas. La suplantación de identidad ha sido una estrategia muy poderosa, que conlleva el cuestionamiento mismo de toda posible identidad, ya que a menudo produce el efecto de sacar a la luz su carácter de construcción social. Esta operación puede cobrar una mayor

eficacia cuando se exageran los atributos de lo que se está simulando; por esta razón, dentro del arte contemporáneo aparecen de forma recurrente prácticas que incorporan el travestismo, como encontramos en las experiencias del colectivo chileno *Las Yeguas del Apocalipsis*, en las que el vestido opera como un espacio desestabilizador, de irrupción sexual y política: un lugar de visibilización y reivindicación de la diferencia que deja al descubierto la construcción y la simulación que supone lo femenino.

El capítulo 4, "Desdibujar los bordes", está dedicado al análisis de una selección de experiencias de artistas contemporáneas quienes, continuando con las experimentaciones de los y las artistas revisados en el capítulo anterior, incorporan el vestido como eje central de su propuesta artística con la intención de elaborar alternativas visuales de lo femenino que se alejen de las representaciones hegemónicas. El eje conceptual de este capitulo es la problematización de la experiencia corporal femenina y sus múltiples contradicciones: el cuerpo femenino que debe ser bello pero al mismo tiempo es percibido como amenazador y grotesco; el cuerpo femenino asociado con la naturaleza, al cual se le exige autenticidad, cuando todas las prácticas que lo producen son artificio; el cuerpo femenino construido como seductor aunque dicha seducción sea al mismo tiempo castigada; el cuerpo femenino espectacular, objeto de la mirada masculina, representado y reproducido hasta el cansancio en el arte y los medios, al tiempo que es invisibilizado desde el punto de vista cultural y político; el cuerpo de mujer como dador de vida, pero también portador de la muerte (McDowell, 2000, 79). He dividido mi análisis en cuatro apartados. En el primero, "Vestidos expandidos", analizo trabajos de Alejandra Mizrahi (Argentina), Cecilia Paredes (Perú), María Ezcurra (México), Raquel Paiewonsky (República Dominicana) y Ximena Zomosa (Chile), que hacen referencia a las relaciones entre cuerpo-vestido y su

contexto, pensado cada uno de estos espacios como lugares definidos a través de prácticas socioespaciales, relaciones sociales de poder y de exclusión articulandose como capas de significación que generan sentidos y discursos específicos. Las nociones de frontera, borde o límite son fundamentales para aproximarnos a los trabajos aquí seleccionados, cuya ambivalencia es subrayada por la coexistencia discursiva de estrategias disciplinarias y potencialidades subversivas.

En el segundo apartado "Hasta las entrañas: vestidos que (des)cubren" el cuerpo femenino, examino los trabajos de Nicola Costantino (Argentina), Celeste Martínez (Argentina) y Priscila Monge (Costa Rica) quienes han confeccionado vestidos que tienen como objetivo descubrir aquello que permanece oculto en las representaciones convencionales del cuerpo femenino, para exponer su interioridad, desde las deformidades, cicatrices y marcas en la superficie epidérmica, hasta las entrañas donde se encuentran los fluidos, los órganos y los afectos. En estas propuestas el vestido como cubierta sirve para descubrir aquello que ha sido colocado en el ámbito de lo abyecto, lo impuro, lo repugnante y lo aterrador por las normas sociales. Asimismo, el cubrir o el descubrir puede ser una estrategia de visibilización en el campo político que contribuye a desenmascarar el carácter fijo de las identidades y roles asignados.

El tercer apartado, "Belleza y mascarada", está dedicado al análisis de algunos trabajos de Nazareth Pacheco (Brasil), Elena Tejeda-Herrera (Perú) y Jessica Lagunas (Nicaragua), que desarrollan la problematización de una de las paradojas que la moda ha impuesto a las mujeres: la exigencia de moldear sus cuerpos conforme las demandas de la moda, pero siempre simulando que es un proceso natural; si el artificio es evidente, este suele interpretarse como un intento de seducción, de deshonestidad o, incluso, de contradicción a la naturaleza. En ese sentido,

el vestido permite simular identidades, mostrarse de forma distinta a la habitual, hacerse pasar por otro, ponerse por lo tanto en el lugar del otro, quizás hasta convertirse en él. Retomando las experiencias precursoras planteadas en el tercer capítulo, las cuales se aproximaron hacia lo femenino a través del travestismo, presentándose como un conglomerado de femineidad, un artificio-mujer de tal calibre, que es capaz de desmoronar las más asentadas convicciones sobre el carácter natural de la división sexual binaria, al tiempo que hace extensiva la sospecha, hasta convertirla en una desconfianza generalizada hacia todo lo que pretende abarcar la expresión "es natural": lo que ha sido así siempre, un orden presuntamente inmutable que no conviene alterar, o cuya modificación está proscrita.

> Lo natural es la versión que dan de la realidad los artífices de toda dominación, los dueños de la situación: el travestismo, el disfraz o la máscara, al permitir una rápida asunción de roles de distinto género, suelen servir para sacar a la luz la fragilidad de las evidencias e identidades que damos por supuestas (Méndez Baiges, 2009, 51).

Exploro estas nociones de lo femenino a través de algunas de las propuestas de Giusseppe Campuzano (Perú) y su *Museo Travesti*.

Por último, en el cuarto apartado, "Romper patrones", me enfoco en ciertos trabajos en donde el vestido es una herramienta utilizada por las artistas para irrumpir en los metarrelatos construidos desde las historias oficiales, las políticas económicas y las identidades espectacularizadas en un contexto globalizado en donde los discursos multiculturalistas han instalado una supuesta tolerancia frente a la diferencia, una diferencia exotizada y digerida para su comercialización, configurando ciertos modelos de femineidad. Asimismo, al tiempo que sirve como vehículo para cuestionar las versiones orgánicas y evolucionistas de la historia, el vestido en los trabajos de de Susana Torres Márquez, Claudia Casarino

(Paraguay) y Liliana Angulo (Colombia) favorece la rehabilitación del cuerpo como objeto filosófico legítimo y como espacio de conocimiento (Cavallaro y Warwick, 1998, 9).

A partir del análisis de dichas obras me interesa destacar los diálogos y tensiones que se suscitan entre ellas. Un "conocimiento sensible", como plantea Lozano, que surja de los cuerpos y objetos en donde centran su mirada los estudios de culturas visuales (2010, 23). De tal modo, no propongo una estructura lineal que elabore una especie de cronología del desarrollo de esta práctica artística; planteo un análisis de ciertas experiencias que me permitan observar las tensiones conceptuales que configuran las representaciones hegemónicas de lo femenino en los contextos específicos en donde se sitúan, con la intención de generar relaciones dialógicas, comparaciones y contrastes, entre artistas procedentes de diferentes puntos histórico-geográficos. Para ello es indispensable comprender cabalmente los contextos en que los y las artistas trabajan, en diferentes niveles. Es tan necesario aludir a los grandes hechos —políticos, sociales, económicos—, como mirar cuidadosamente las formas en que se articulan éstos a nivel local y con sus experiencias personales. Para este fin se llevó a cabo una revisión de fuentes (bibliográficas, hemerográficas y sitios *web),* fichaje de textos de historiadores/as y críticos/as de arte quienes han documentado y discutido el trabajo de los y las artistas seleccionadas. Del mismo modo, dada la relevancia de la dimensión experiencial como eje de la investigación, las palabras de los y las protagonistas (artistas, historiadores/as y críticos/as de arte), en forma de entrevistas o filmaciones, ocupan un lugar importante. La revisión de textos críticos y monográficos en relación con el arte contemporáneo elaborados por historiadoras del arte, críticas y artistas desde perspectivas feministas en y desde los diferentes países

latinoamericanos y caribeños —por ejemplo: María Laura Rosa (2011, 2013) y Fabiana Barreda (2011) de Argentina; Araceli Barbosa (2008), Eli Bartra (1998, 2003), Mónica Mayer (2010), Karen Cordero (2007, 2011) de México; María Elvira Iriarte y Eliana Ortega (2002), Julia Antivilo (2013) de Chile; Carmen Hernández (2006) desde Venezuela; Sol Astrid Giraldo (2014) en Colombia estudia la historia de las representaciones femeninas en el arte colombiano; Adelaida de Juan (2002) de Cuba; Miriam Chnaiderman y Alessandra Monachesi Ribeiro (2011) de Brasil, entre otras— es clave para conocer el contexto de las búsquedas y las discusiones en que este tipo de prácticas se han llevado a cabo.

Debido a que el vestir como práctica artística desborda los cánones de las ciencias sociales o de la historia del arte tradicional, es necesario buscar caminos que me permitan realizar un estudio de las relaciones que se establecen entre la visualidad, es decir, lo visible entendido de forma extensa, la representación (tanto visual como política) y las estructuras de poder: un análisis de la producción de significados. En ese sentido, he encontrado en la teoría crítica feminista y de la cultura visual las herramientas y enfoques que me permiten desarrollar nuevas perspectivas de análisis crítico, más allá de las limitaciones que imponen las disciplinas tradicionales.

La metodología feminista es el punto de arranque de esta investigación, el cual nos ha llevado al conocimiento de la realidad social, política, artística e histórica a través de un análisis en el cual se han desarticulado las diversas disciplinas marcadas por su contenido falocéntrico y sexista (Bartra, 1998, 147-148). Por la importancia que los acercamientos poscoloniales tienen para esta investigación, las autoras y autores a quienes recurro forman parte de las corrientes feministas más cercanas al marxismo y al postestructuralismo.

Las teorías feministas se han erigido como una especie de puente que permitió el tránsito de la historia del arte “conocida”, por así decirlo, hacia los discursos que se centraban en las representaciones. Este desplazamiento, inaugurado en la década de los ochenta como parte del cuestionamiento más amplio de la producción de significados, supuso de manera simultánea un cambio de mirada frente a los objetos artísticos: dejaban de ser artefactos culturales privilegiados, reflejo de una realidad exterior para comenzar a ser percibidos como productos en sí mismos constitutivos de dicha exterioridad (Lozano, 2010, 37). Así, los sujetos productores de la representación, las formas y marcos teóricos en los cuales se inscriben y las opciones estéticas e ideológicas que subyacen tras el acto de representar, los modos de ver y conocer son fundamentales para esta investigación (Pollock, 2000, 2010; Jones, 1998; Phellan y Reckitt, 2005). Siguiendo a Eli Bartra, revisar la historia del arte desde una perspectiva feminista significa el estudio y la comprensión del arte en general tomando en cuenta la creación femenina desde una perspectiva múltiple, que incluya el contexto socioeconómico e histórico, el estado psíquico o emocional, la forma de expresión y lo que es expresado (Bartra, 2003, 56-57), es decir, la experiencia de vida. Una de las principales preocupaciones de las teóricas y de las artistas feministas ha sido el cuerpo femenino y sus experiencias. Teóricas como Sandra Harding, Donna Haraway, Teresa de Lauretis o Gayatri Spivak han insistido en la importancia del conocimiento situado, desarticulando las tradiciones de conocimiento universal. Estos enfoques son claves para el abordaje del vestido dentro de la práctica artística, en donde los distintos niveles de experiencia del vestir —sensorial, social y discursiva— son movilizados por el o la artista, consciente de los significados que producen cada uno de los elementos con los cuales cubre el cuerpo. Asimismo, el vestir como

práctica artística propicia el estudio en torno a las formas en que opera la mirada y se estructura lo visible, no sólo para mostrar cómo los cuerpos femeninos han sido constituidos como espectáculo, sino para elaborar una crítica de la cultura en general y, en concreto, de los modos en que las prácticas son institucionalizadas y los significados son determinados mediante el establecimiento de cánones fijos y la jerarquización de las diferencias.

Las categorías de etnicidad y racialización son fundamentales para el análisis de las piezas seleccionadas, ya que aparecen de manera recurrente en las preocupaciones de sus creadoras, por ejemplo, la problemática de la negritud abordada en los trabajos de la colombiana Liliana Angulo, el elemento étnico que enmarca las indagaciones de Susana Torres Márquez, las diferencias corporales que revelan los fotoperformances de Raquel Paiewonsky, sus tensiones y conflictos desde el contexto dominicano, son algunos de los casos que se abordan dentro de esta investigación y que demandan profundizar en dichos aspectos, tarea aún pendiente.

En ese sentido, he encontrado en los estudios de cultura visual un enfoque que me permite analizar las relaciones que se establecen entre el poder, la representación, el conocimiento y la visibilidad. Los estudios de culturas visuales son un campo interdisciplinar cuyos límites son indefinidos y cuyo objeto central es el cuestionamiento de la noción de visión producida discretamente por ciertos cuerpos de conocimiento, puesta al servicio de una ideología particular y construida, también, mediante su selección de imágenes. De tal modo, los estudios de las culturas visuales se conforman como un lugar de encuentro en donde los diferentes estudiosos/as y trabajadores/as culturales pueden desarrollar una nueva perspectiva de análisis crítico (Mirzoeff, 2002, 6). En América

Latina y el Caribe los estudios visuales en desarrollo tienen como tareas principales la crítica de la tradición occidental de las historias y teorías del arte frente a la particularidad de los procesos de visualidad de nuestro espacio cultural, que plantea singularidades históricas culturales y epistémicas. Las reflexiones que están elaborando autoras y autores como León y Joaquín Barriendos y desde los estudios culturales, Ivonne Pini, Nelly Richard, Ana Longoni, la Red de conceptualismos del sur, Cuauhtémoc Medina, Horacio Villalobos, Gerardo Mosquera, me sirven de asideros en la conformación de mi propuesta. Especialmente, aportan a esta investigación los trabajos de Natalia Ruiz-Rubio, Ángeles Mateo del Pino y Francine Masiello, quienes estudian el tema de la moda, las prácticas y las construcciones corporales generizadas en el contexto de América Latina y el Caribe.

Este enfoque, no obstante, no supone un rechazo hacia las tradicionales disciplinas de análisis de las imágenes artísticas, sino la propuesta de generar cruces interdisciplinarios y transdisciplinarios. Así, a lo largo del texto se establecen comparaciones, contrastes y diálogos entre representaciones de lo femenino muy diversas, ya sean imágenes canónicas de los libros de historia del arte universal, como portadas de revistas, fragmentos de canciones, anuncios publicitarios o desfiles de moda.

En cuanto a las fuentes que abordan la temática del vestido como práctica artística, he recurrido a bibliografía que lo estudia desde la antropología, la sociología, los estudios culturales, la semiótica, la historia y la historia del arte. Existe una vasta literatura que da cuenta de las relaciones entre el vestido y el arte desde perspectivas muy diversas: el vestido en la pintura, tanto como motivo, como elemento que permite penetrar en los contextos políticos, económicos y sociales que los artistas

retratan[2]. La interacción entre el ámbito de la moda y las artes plásticas, en donde podemos englobar las colaboraciones entre artistas y diseñadores de moda y las influencias que ejercen estos dos ámbitos entre sí;[3] incluso se han utilizado términos como *wearable art* o "arte para usar" para designar obras; la valoración de la alta costura como arte y la polémica que este estatus implica.[4] Por otra parte, como práctica productora de significado, el punto de vista de la semiótica es de gran provecho. La obra emblemática que inaugura este tipo de estudios es "El sistema de la moda" de Roland Barthes, para dar lugar a un nutrido número de estudios que abordan el tema, aproximándose al vestido como vestido de moda (Lurie, 1994; Dorfles, 2002; Siqquiarino, 1986; Davis, 1992; Calefato, 1997). Estos enfoques, aunque no corresponden con la óptica que propongo para esta investigación, me han proporcionado

[2] Dentro de este tipo de estudios podemos mencionar destacadas autoras como las historiadoras del arte británicas Anne Hollander (1993) y Aileen Ribeiro (1995, 1999, 2002) o los trabajos del español Alfredo Cruz (2004) quien se centra en las experiencias de las vanguardias.

[3] Existe una gran cantidad de textos que dan cuenta de las incursiones de artistas en el mundo del diseño, podemos mencionar el trabajo de Lourdes Cerrillo Rubio (2010) quien habla de los vínculos entre artistas y la moda modernista, el fantástico texto de Radu Stern (2004), quien reúne un conjunto de creadores que se opusieron a las normas vestimentarias hegemónicas de su época y se pronunciaron por una anti-moda, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX; los textos del editor y estudioso de la moda francés Francois Baudot (2001), o los trabajos del historiador de la moda colombiano William Cruz Bermeo. Es notable el ensayo de Laura de la Colina y Alberto Chinchón, titulado "El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía" (2012), una propuesta para historiar y sistematizar este tipo de expresiones artísticas.

[4] El fenómeno de las exposiciones y los museos dedicados a la moda se fue dando desde muy temprano en el siglo XX. Ya para la última década, este tipo de exposiciones había adquirido relevancia y el público se familiarizó con estas propuestas a pesar de las numerosas críticas. Revisiones de la producción de diseñadores empezaron a pulular: Dior, Saint Laurent, Valentino, Chanel, Schiaparelli, Prada, entre muchas/os otras/os han desfilado por museos como el Metropolitan Museum de Nueva York, el Victoria and Albert en Londres, el Musée des Arts Decoratifs o el Musée Galliera en París, entre otros espacios. La "elevación" de la moda a la categoría de arte ha sido ampliamente discutida por autores como Anne Hollander, Sanda Miller o Micheal Boordro.

herramientas, en forma de antecedentes, conceptos y perspectivas teóricas que retomo para elaborar mi propuesta interpretativa.[5]

Al investigar las formas de encarar lo femenino en América Latina y el Caribe a través del vestir como práctica artística, lo hago desde mi propio cuerpo, desde mi forma de experimentar lo femenino, la cual implica restricciones, pero también potencia; desde el lugar en donde me encuentro, la ciudad de México. Emprendo esta investigación desde el papel de una interesada analista de las relaciones de poder construidas y mantenidas en el ámbito de la representación y de la cultura visual con la intención, siguiendo a Griselda Pollock, de introducir en el canon una diferencia: la de la posición específica, histórica y socialmente determinada en que me encuentro para descubrir si este tipo de producciones culturales ofrecen nuevas posibilidades de creación crítica: nuevas perspectivas que se generen con nuevas miradas y nuevas formas de conocimiento.

[5] Recientemente, se han realizado estudios centrados en la forma en que el vestido ha sido incorporado al quehacer de un número notable de artistas plásticos como soporte o como referente recurrente en sus obras y las posibilidades estético-políticas que éste ha generado. Sobresalen algunos ejercicios curatoriales a partir de los cuales se han reunido este tipo de obras, sin generar reflexiones profundas al respecto (Orta, 2010; Bolton, 2006, 2008; Clark, 2009; Fukai, 1999). Algunos y algunas de estas artistas han sido revisadas y estudiadas por separado, sin embargo, poco se ha indagado en las características y en las posibilidades del vestido inserto en el arte contemporáneo. Asimismo, se han escrito varias tesis, con diferentes enfoques, que pretenden explicar cómo el vestido se fue insertando en el quehacer artístico, cómo se relacionan estas obras con la moda y la industria textil y qué temáticas han abordado los y las artistas a partir de este lenguaje plástico (Larrea, 2007; Mendoza Urgal, 2010; Mizrahi, 2010; Rodríguez, 2008).

I. (Re)presentar lo femenino en el arte latinoamericano y caribeño

En este capítulo abordo las discusiones que se han suscitado en torno a las formas de representación de lo femenino en el arte latinoamericano y caribeño. Partiendo de los discursos y búsquedas identitarias que tuvieron una fuerte presencia dentro de las prácticas artísticas de nuestros países con la intención de construir un arte "propio", me detengo en la ruptura que tiene lugar en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, cuando las teorías feministas empezaron a interrogar y desmontar dichas representaciones y explorar nuevas formas para hacerlo desde la encarnación de las diferencias.

a) Modelos hegemónicos de lo femenino

Vírgenes, ángeles del hogar, Venus seductoras, prostitutas y *femmes fatales:* las imágenes que se han convertido en modelos de lo femenino han sido determinadas en gran medida por la mirada masculina, blanca o mestiza y occidental. La palabra modelo viene del latín *modulus*, que significa molde (González Cortés, 2001, 198). La semántica moldeadora de esta palabra apunta hacia la forma en cómo las imágenes del cuerpo y la sexualidad femeninos, en tanto modelos producidos desde las representaciones científicas, las artes plásticas, el cine, la publicidad, los medios masivos de comunicación hasta las *top models* que la industria de la moda promueve, han conducido a una percepción de "la mujer" homogénea, unitaria, sin fisuras ni contradicciones, que se asume de la misma manera en cualquier situación de la vida; generando ideales de lo femenino que se imponen como deseables de acuerdo con los valores estéticos y morales dominantes en determinadas circunstancias históricas

y sociales (Muñiz, 2004, 49). Las representaciones visuales moldean nuestras percepciones conscientes e inconscientes de los valores culturales y así constituyen subjetividades: de ahí la trascendencia de analizar los vínculos que se establecen entre el poder, las representaciones, el conocimiento y la visibilidad.

La noción moderna de representación occidental se construye en torno a la figura del sujeto cartesiano monádico que aparecía como centro y medida en la política, la filosofía, la economía, la estética y la construcción social europea, constituyéndose en norma. Eduardo Grüner señala el comienzo de este proceso con la aparición de la concepción de individuo en el Renacimiento:

> El arte renacentista —con su descubrimiento de la perspectiva, con su impulso mimético y realista— se apropia del objeto, sustituye, como toda representación, su presencia física y material, pero también, ilusoriamente, sustituye y por lo tanto elimina su ausencia: su pretensión de última instancia es la fusión de la representación con lo representado, conservando la identificación, pero eliminando, imaginariamente, la distancia (Grüner, 2004, 63).

Es precisamente esa distancia, entre lo representado y lo representante, lo que se enfatizaba durante la Edad Media. Entonces el término *representatio* era utilizado para designar las esculturas de madera que se elaboraban con la efigie del rey tras su muerte, para acompañar su féretro. La función de la *representatio*, en tanto representación simbólica incorruptible del rey, era la de sustituir y ser la encarnación del poder al mismo tiempo. La ausencia del objeto representado, es decir, del cuerpo del rey, era la condición de existencia del representante, necesario para hacerlo presente; de modo que establece una relación dialéctica entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible, en donde lo invisible es parte constitutiva de lo visible, al mismo tiempo que lo visible produce lo invisible “como una determinación concreta y específica de invisibilidad”

(Grüner, 2004, 61-62). Esta relación simultánea de identificación y distancia entre representado y representante da un giro en la lógica moderna: la coincidencia entre el representante y lo representado diluye la función metafórica, simbólica y alegórica de la *representatio*, y conduce a la eliminación en escena del objeto representado (Grüner, 2004, 59). Como señala John Berger, el realismo permitido por la pintura al óleo se convirtió en la ideología estética hegemónica, el cual planteaba una nueva forma de ver el mundo, determinada por nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio (2010, 97). Por un lado, creaba la ilusión de tangibilidad de los objetos representados, que favorecía su deseabilidad como mercancía e inducía a la voluntad de apropiación y consumo, base de la economía capitalista; por otro lado, dotaba a la clase dominante de la posibilidad de representar la realidad, y la sociedad en su conjunto, como algo terminado. Así, la representación ocupa el lugar de lo representado: ya no es ausencia, sino presencia.

Por su parte, el Estado moderno adoptó la forma de gobierno llamada "representativa" y el sistema político correspondiente, el cual produce el efecto imaginario de equivalencia, que aparenta suprimir la diferencia entre representante y representado. Sin embargo, a pesar de que ese efecto imaginario ha tenido aportaciones innegables para la vida social y política de Occidente, ha servido también para la eliminación, ya no sustitución, de lo representado. Todos aquellos "otros" que no correspondían al modelo masculino, blanco o mestizo, occidental, burgués eran invisibilizados. Me refiero con esto a todo el mundo colonizado; pero también puede observarse en las consideraciones en relación con lo femenino y su representación.

El pensamiento moderno agudizó una serie de dicotomías mediante las cuales el mundo fue jerarquizado y estructurado. Esta visión binaria se

relaciona con un repertorio de oposiciones como: cultura/naturaleza, cuerpo/mente, femenino/masculino, sujeto/objeto. En esta lógica, lo masculino se asocia con la cultura, vista como el agente de cambio, activo, que debe significar y dar forma a la naturaleza; mientras que lo femenino se relaciona con la naturaleza, pasiva, atemporal, esencial. A los varones se les asigna el campo de la guerra, el desempeño de un trabajo remunerado, el dominio de la técnica, la organización y representación social y política y la ocupación del ámbito público. En oposición, a las mujeres se les destina al ámbito de lo privado, relacionado con la reproducción, entendida ésta en un sentido amplio, que incluye no sólo la reproducción de la especie sino el cuidado de las personas enfermas, minusválidas y ancianas, la preparación de alimentos, la atención y protección de toda la familia y la socialización de la infancia.

Las representaciones artísticas han sido pieza clave en la constitución del mito de lo femenino a lo largo de la historia occidental. Por un lado, están las mujeres concebidas desde el discurso religioso, como la encarnación del mal, a quienes, por lo tanto, hay que negar; y por el otro lado, las mujeres ideales, mujeres puras, que encarnan el canon de belleza y de virtud, condenadas a aparecer como representantes alegóricas del pacto social (sexual) y quedar excluidas del ámbito real de la igualdad (Martínez-Collado, 2008, 32). En ambos casos, las mujeres aparecen como el objeto de la mirada, siempre como el "otro" cuya presencia queda ocluida, invisibilizada por su representante.

En América Latina y el Caribe los procesos de colonización impusieron a través de la violencia física y simbólica las formas de representación europeas, las cuales se autorrepresentaban como "cultura universal", para suplantar las aquí existentes. No obstante, las tensiones entre visibilidad e invisibilidad pueden producirse con objetivos político-

ideológicos que no operan al servicio del poder hegemónico, sino de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia ante la opresión. Las negociaciones que se dieron durante los procesos coloniales latinoamericanos son buenos ejemplos de ello.

b) Vestir santas y madres

Durante la etapa de dominación colonial los patrones corporales ideales habían sido definidos por el poder político y el eclesiástico mediante el arte y otras representaciones visuales, como las láminas científicas o las láminas de moda, que empezaban a circular. Con frecuencia se recurría a escenas religiosas para generar modelos visuales que, a través de determinadas gestualidades y características corporales (generalmente de personajes de piel blanca y con rasgos europeos), representaban los ideales espirituales asociados, además, con lo bueno, lo correcto y lo universal. Estas caracterizaciones escenificaban un imaginario cultural a partir de los tipos de vestimenta, la nobleza de los personajes, las creencias religiosas, los modos de comportamiento y las formas de producir conocimiento (Castro-Gómez, 2005, 18).

Con las guerras de independencia llevadas a cabo por las élites criollas, salvo en el caso de Haití en donde fueron los esclavos negros quienes iniciaron la insurrección, se emprendió una serie de intentos por generar nuevas representaciones para los estados nacionales que nacían. A pesar de las diferencias regionales, estas experiencias estaban enmarcadas por ciertos elementos contextuales comunes, producto de la dominación colonial. La nueva actitud ilustrada y moderna sustituyó dichos patrones corporales y la rigidez canónica de las imágenes religiosas, para proponer nuevas imágenes que mostraran las singularidades de los

flamantes países: los tipos humanos situados en la naturaleza y el paisaje local, y, por supuesto, la vestimenta típica, se retomaron como elementos identitarios. Surgió la figura del viajero-artista-científico, personificada por el explorador alemán Alexander von Humboldt y los numerosos artistas viajeros que lo siguieron, procedentes de Europa y los Estados Unidos, para conocer la "misteriosa" América con sus propios ojos y dar cuenta de ella a través de su mirada.[6] Para muchos de ellos, la diversidad de la vestimenta de los pobladores latinoamericanos, de acuerdo con su oficio, posición social, racialización y etnicidad, fue una fuente de interés de gran riqueza.

Un ejemplo es el vasto catálogo que realizó el litógrafo italiano Claudio Linati (1790-1832).[7] A partir de su llegada a México en 1825, se dedicó a registrar todos aquellos sujetos que se presentaban como "otros" frente a su mirada occidental. El resultado fue su renombrado libro *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, publicado en 1828, en donde cada una de las ilustraciones incluía una descripción dedicada al observador europeo. Por ejemplo, su representación de una *Joven de Tehuantepec* mostraba a una mujer, con facciones finas y piel blanca, de pie en un paisaje árido, con un nopal a su lado y una tuna en la mano. La muchacha aparece ataviada con una falda larga y ajustada que permite ver las formas de sus muslos y con los pechos apenas cubiertos por las transparencias de un velo; acompañaba la imagen la siguiente descripción:

> La raza indígena, que casi por todas partes ofrece rasgos que tienen poca semejanza con lo que constituye entre nosotros la belleza ideal, parece haberse ennoblecido en esta región favorecida por la naturaleza. Las tehuantepecanas pasan por ser las mujeres más

[6] Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Ferdinand Bellermann (1814-1889) y Albert Berg (1825-1884), por mencionar algunos.

[7] Linati instaló la primera prensa litográfica en México. Fue uno de los editores de la publicación semanal *El Iris*, en la cual además de abordar temas políticos y sátiras sociales, se incluían en cada número litografías sobre antigüedades y moda.

> hermosas de México. Su tinte se acerca con frecuencia a la blancura de las europeas [...] El conjunto de sus formas, la elegancia de los contornos de su talle generalmente alargado, el brillo de sus ojos negros, las cejas arqueadas que se unen sobre la frente, les da un carácter de belleza que puede competir con aquella de otras comarcas, y disputar la manzana de París (Linati, 1830).



1. Claudio Linati, *Joven tehuana*, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1928.

Estas representaciones abonaron para la consolidación de los primeros imaginarios de las regiones nacionales, al grado que muchos de los estereotipos creados entonces aún continúan vigentes. Estas imágenes imponían modelos sexuales y de belleza occidentales, a través de patrones femeninos y masculinos regidos por rasgos físicos europeos, como la piel blanca o la silueta estilizada, enfatizada por Linati. De esta forma, se construían discursos y visualidades que jerarquizaban los cuerpos generizados y racializados en la nueva sociedad mexicana,

constituyendo las bases para la fetichización, la exotización y la invisibilización de ciertos sectores de la población.

Otro ejemplo ilustrativo de este nuevo espíritu fue la Comisión de Corografía (1850-1859, 1860-1862), patrocinada por el gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera, una expedición que se llevó a cabo con la intención de configurar la identidad de la naciente república de Nueva Granada, hoy Colombia. Esta gran empresa tuvo como objetivo levantar el primer mapa corográfico del país, realizar un documento que diera cuenta de las costumbres, razas, monumentos arqueológicos y tesoros naturales que existían en el territorio; así como también levantar registro visual de dichas riquezas con la ayuda de pintores-científicos, tanto locales como extranjeros, como Manuel María Paz, el inglés Henry Price y el venezolano Carmelo Fernández (Giraldo, 2014, 44). Dado el carácter científico y taxonómico que tuvieron estas imágenes, interesadas en representar las características propias de los diferentes tipos humanos en el país, localizándolos en sus respectivas regiones, es posible identificar clasificaciones y jerarquías sociales, así como estereotipos estéticos y morales que operaban en aquel momento, definidos por las características genéricas, de clase, la racialización y la etnicidad de los sujetos retratados.

Entre los viajeros, hubo también numerosos cronistas y observadores del estilo y las usanzas vestimentarias, quienes describieron el entusiasmo por la moda que se promovió en varias de las ciudades principales latinoamericanas.[8] Existía el convencimiento de que sólo de Europa podría venir cualquier descubrimiento científico, innovación tecnológica o exploración artística, siendo París la ciudad considerada

[8] En México, por ejemplo, podemos mencionar comentaristas como William Bullock, Madame Calderón de la Barca, Henry George Ward y el mismo Linati, entre otros.

como el epicentro del desarrollo, el progreso y la moda; de ahí provenían los objetos más bellos y elegantes, aunados con los discursos de modernidad. Las élites latinoamericanas imitaban los modelos de vida europeos sin pudor alguno, adoptando esos valores estéticos y morales y rechazando lo mestizo e indígena (Pini, 2001).

La imitación era una práctica de gran prestigio dentro de las academias de arte latinoamericanas. Se copiaban las técnicas, las temáticas, los referentes. Las representaciones artísticas de lo femenino no eran la excepción. Los retratos, las escenas religiosas y las mitológicas —que servían como vías para pintar o esculpir desnudos— se basaban en los modelos europeos e incorporaban los cánones de belleza e incluso las innovaciones en el campo de la moda. Sobra decir que este último también estuvo dominado por los procesos de imitación: París se erigía como la capital transatlántica de la moda, de donde provenían los objetos más bellos y elegantes, de la mano de los discursos de modernidad. La ropa, controlada por los dictados de la moda europea, creó la ilusión de la elección y la libertad dentro de los límites claramente marcados por el decoro. Tanto en el arte como en la moda se materializó una gran diversidad de modernidades que propiciaban la visualización de identidades que para ser nacionales debían ser novedosas y atraer el deseo de las y los espectadores/as y usuarios/as a través del placer estético y su despliegue en el cuerpo (Ruíz Rubio, 2009, 4). Fenómenos como el del peinetón en Argentina[9] o el de la china poblana en México,[10]

[9] Esta moda tuvo como influencias las peinetas españolas, introducidas en Argentina durante el siglo XVIII y del *chignon*, peinado francés popular en la década de 1820 que se aderezaba con peines de carey, dando como resultado la invención del peinetón, una peineta de dimensiones exageradas, que se popularizó entre las mujeres de Buenos Aires durante la década de 1830. De acuerdo con Regina A. Root el peinetón se constituyó como un espacio de posicionamiento político para las mujeres dentro de la esfera pública, como un elemento de visibilización en estos espacios que no eran propios de las mujeres, en un momento cuando se disputaban cambios en el planteamiento de la

son muestra de la forma en cómo las imágenes de género a través del sistema de la moda sirvieron a los Estados como un vehículo para modernizar la cultura.



2. César Hipólito Bacle, *Mujer de Buenos Aires con vestido de verano* (lado izquierdo) y Mujer *de Buenos Aires con traje de noche* (lado derecho), en *Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires,* 1833.

Asimismo, se buscó repetir las fórmulas europeas de identidad nacional, pero en contextos absolutamente distintos. Era necesario crear representaciones para generar pertenencia, de modo que la historia independentista se narró a través de biografías de personajes masculinos, individuales, aristocráticos, con rasgos físicos europeos, quienes emprendieron acciones trágicas y heroicas, siguiendo principios excluyentes de todo aquello relacionado con lo femenino, lo étnico, lo no

organización genérica de los espacios en la nueva nación (Root, 2005).

[10] A pesar de la ambigüedad de su origen en el siglo XVII, varios estudiosos coinciden en que el traje de China poblana como lo conocemos, compuesto por la colorida falda de lentejuelas, la blusa bordada y el rebozo es una invención del siglo XIX, con el propósito de encarnar el ideal femenino de la mestiza en la nueva república.

racional o lo popular (Giraldo, 2014, 154). Estos relatos tomaron forma en las representaciones artísticas y los monumentos que atendían a normas estéticas muy específicas: cuerpos masculinos europeizantes que encarnaban la virilidad, el Estado, la moral, la razón y la historia; se erigieron como héroes sacralizados, figuras atemporales, descontextualizadas y proyectadas hacia el presente, consolidando un modelo homogeneizador que no correspondía a la diversidad social de la época.

No se puede negar que los grandes próceres de la nación reconocieron la participación de las mujeres en la lucha. Las palabras de Simón Bolívar resultan muy elocuentes:

> A la mujer nuestros antepasados la consideraban inferior al hombre, y nosotros la consideramos nuestra igual. Unos y otros estamos grandemente equivocados, porque la mujer nos es muy superior, Dios la ha dotado de gran perspicacia y sensibilidad, y ha puesto en su corazón fibras delicadísimas, cuerdas muy sensibles a todo lo noble y elevado. El patriotismo, la admiración y el amor hacen vibrar esas cuerdas, y de ahí resultan la caridad, la abnegación y el sacrificio ante cuya caridad y abnegación me descubro con respeto, no habrían podido realizar el milagro que han hecho y que todos palpamos. Henchidas por dos sentimientos a cual más noble y elevado, la caridad y el patriotismo, han vestido al desnudo, saciado al hambriento, aliviado al adolorido y fortalecido al falleciente. Los patriotas se han comportado a maravilla, pero este era su deber. Pero sobre todo esto brilla el caluroso sentimiento patriótico de las señoras, con el cual han devuelto a un montón de hombres descorazonados y vacilantes su antiguo brío, su impetuoso valor y sus muertas energías; y todavía más: les han devuelto la fe. Sin este milagro los españoles nos habrían arreado como a un rebaño de corderos. Pero no sucederá eso: una causa que cuenta con tales sostenes es incontrastable, y un ejército impulsado por tales estímulos, es invencible (Bolívar, 1819).[11]

[11] Carta escrita por Simón Bolívar a doña Juana Velasco, en el campamento de Aposentos de Tasco, Colombia, en junio de 1819, tomado de *Heroínas venezolanas*, 2003, disponible en línea en http://heroinasvenezolanas.ve.tripod.com/heroinasvenezolanas/id2.html

Hubo de pasar mucho tiempo antes de que esta superioridad femenina a la que se refería Bolívar derivara en derechos y garantías civiles para las mujeres; pero sirvió para distinguirlas y diferenciarlas de las virtudes de un hombre heroico. Mientras ellos eran depositarios de la razón, la fuerza y el coraje, las cualidades femeninas se manifestaban en forma de caridad y sacrificio; no era necesario que entendieran nada de política o que se involucraran en discusiones sobre el futuro del Estado, su papel era el de la madre republicana: cuidar del necesitado, algo que resultaba natural, dado que el corazón femenino era prescrito como noble y afectuoso. Desde esta perspectiva, las imágenes de las heroínas nacionales contribuyeron a la constitución de patrones ideales de lo femenino en consonancia con los nuevos proyectos nacionales.

Se configuró la representación de las mártires de la patria, es decir, mujeres reconocidas por llevar su sacrificio y entrega a la causa nacional hasta las últimas consecuencias. Se recurrió a la iconografía religiosa como fuente de inspiración para la configuración de este modelo, de manera que es posible establecer relaciones estrechas entre algunas escenas de santas martirizadas o imágenes de la virgen. Un ejemplo muy ilustrativo es el de la joven heroína colombiana Policarpa Salavarrieta, *La Pola*, quien murió fusilada, "sacrificada por los españoles" como reza la pintura anónima titulada *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* (ca. 1825), perteneciente a la colección del Museo Nacional de Colombia. Sus representaciones con frecuencia la muestran con tez clara, vestida sobriamente con ropas oscuras y discretas, sentada en la capilla o rezando en el calabozo, aludiendo a su devoción y renuncia.[12]

[12] Es el caso del retrato pintado por Epifanio Garay y Caicedo o el de José María Espinosa (1847). La escultura en bronce que Dionisio Cortés ejecutó con motivo de la conmemoración del centenario de la independencia, muestra a la joven sufriente, como si se tratara de una santa en el momento del martirio, atada de manos, levantando el pecho



3. Anónimo, *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio,* ca. 1825.

En palabras de María Valdivieso, “La mujer se convierte en madre republicana no al procrear, sino cuando entrega esa vida en las mejores condiciones de crianza a la defensa de la patria” (Valdivieso, 2009, 9); en ese sentido, las mujeres comunes, consideradas transmisoras de las buenas costumbres y los valores morales, poseían un papel trascendental en la conformación de las nuevas identidades nacionales, por supuesto, diferenciadas por la condición de clase social y racialización. Así, se produjeron, por un lado, un gran número de retratos que mostraban la imagen femenina de la burguesía. Su principal función era la de poner de manifiesto su ascenso económico y social mediante una indumentaria lujosa y al corriente de la moda europea; pero al mismo tiempo, discreta, eso sí: acompañada de ricos accesorios y joyas. Estas mujeres, esposas e hijas de abogados, médicos, comerciantes, debían reflejar a través de su

valientemente, mientras esperaba su fusilamiento. La escultura está ubicada en una plaza en La Candelaria, Bogotá.

indumentaria, su pose y su gestualidad, los rasgos distintivos de su rol social: sumisión, laboriosidad y maternidad. En ocasiones, incluso, aparecían realizando alguna acción caritativa: dando limosna, como es el caso de la pintura de Manuel Ocaranza, *La caridad*, o alimentando al hambriento, como en *Educación moral* (1878) de Alberto Bribiesca.



4. Alberto Bribiesca, *Educación moral*, 1878.

Por otro lado, los pintores costumbristas, así como los artistas-científicos que ya hemos mencionado, retrataron a las mujeres trabajadoras y campesinas. Mujeres anónimas, indígenas, afrodescendientes, mujeres pobres, haciendo faenas, siguiendo a sus hombres a la guerra, como es el caso de las "rabonas", como se llamó peyorativamente a las mujeres acompañantes de soldados en Bolivia y Perú. Mujeres exotizadas por la mirada eurocentrista de los artistas, cuyas

obras constituyen no sólo un testimonio de ciertos usos y costumbres de la época, sino que coadyuvan para la conformación de sentido en torno a las nociones de mujer y hombre, sexualidad femenina y masculina, femineidad y masculinidad, de forma asimétrica, así como también ante las concepciones de grupos étnicos y de clase, entre otras categorías.

En relación con la construcción de identidades nacionales, los cuerpos femeninos también fueron representados como alegorías. Por ejemplo, *La Alegoría de América*, que solía aparecer como una mujer semidesnuda, con penacho y falda de plumas, armada con un carcaj, arco y flechas, pasó por un proceso de resignificación tanto iconográfica como conceptual durante el siglo XIX. Esas imágenes, usadas durante el periodo colonial para representar los territorios lejanos de la corona española, adquirieron ahora carácter identitario: los habitantes de las colonias españolas se reconocieron como americanos, antes que cualquier otra adscripción identitaria. Así, en el contexto republicano, la alegoría se retomó como símbolo de libertad y, finalmente, con las identidades territoriales de las nuevas repúblicas, como símbolo de la Patria, tal como ocurre en representaciones como la pintura anónima *La alegoría de la patria con Miguel Hidalgo (ca.* 1834), *La india de la libertad* (1819) o *Bolívar con la América India* (1819) de Pedro José de Figueroa, por nombrar algunos ejemplos (Chicanga-Bayona, 2010,153).



5. Anónimo, *La India de la Libertad,* 1819.

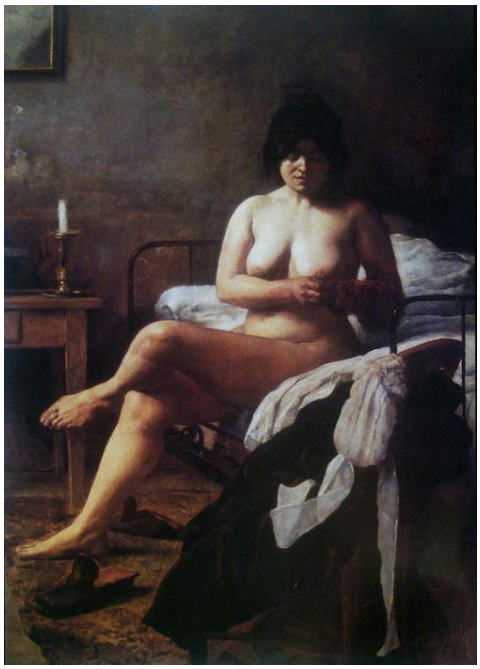
Estos cuerpos simbólicos combinaban rasgos europeos con componentes indígenas, tanto en las características físicas como en los elementos en el vestir (plumas y penachos frente a togas y coronas de acanto). Cabe mencionar que dichos elementos indígenas no tenían como objetivo una reivindicación de derechos de tales sectores de la población, se trataba en realidad de una exaltación idealizada del brillante pasado de la América precolombina, como fundamento histórico para construir las nuevas identidades nacionales. Estas figuras, situadas en algún lugar entre lo sagrado y lo heroico: ángeles, diosas, madres, vírgenes exotizadas a través del vestido, encarnaban el origen del linaje mestizo de las Américas.

Francine Masiello señala la importancia que tuvieron la ropa y la sexualidad en la configuración de límites de la imaginación política en América Latina, desde los procesos independentistas hasta nuestros días.

De acuerdo con esta autora, las marcas de género, es decir, la ropa, los cosméticos, los estilos de moda, operan como convenciones comerciables y adquiribles en la producción de imágenes nacionales. Así, las representaciones del héroe guerrero o de la madre republicana fueron piezas fundamentales para elaborar representaciones dignas de las flamantes naciones (Masiello, 1997, 92). Hacia fines del siglo XIX, el *marketing* de las imágenes de género a través del sistema de la moda sirvió a los Estados como un vehículo para modernizar la cultura.

Dentro de las exploraciones artísticas, los ideales románticos, siguiendo el modelo del romanticismo alemán y francés, tuvieron un gran impacto en la configuración de dichas imágenes de género. Por un lado, apelaban por una pintura que se refiriera a los grandes sucesos históricos y los pasajes literarios, por el otro, el paisaje y las naturalezas muertas empezaron a adquirir popularidad entre la burguesía a pesar del rechazo de la academia, en la cual se consideraban estos temas como frívolos y superficiales. Aunque ninguna de estas alternativas se separaba radicalmente de los valores estéticos académicos, ambos empezaban a posicionar temáticas que aludían a las singularidades históricas o geográficas de sus países. Un ejemplo es el escandaloso cuadro que el pintor argentino Eduardo Sívori (1847-1918) realizó en París, *El despertar de la criada* (1887). La obra presentaba el cuerpo desnudo de una muchacha joven perteneciente a la clase trabajadora. La sencillez del mobiliario, las ropas amontonadas sobre un banco de paja al pie de la cama sin tender, la piel oscura de la muchacha, sobre todo en las zonas que el cuerpo de una mujer de trabajo se veía expuesto al sol, indican que se trata de una criada. Captada en la intimidad de su recámara, en el momento cuando se dispone a ponerse las medias, destaca el tratamiento naturalista que se detiene en la representación minuciosa de las piernas,

gruesas y musculosas y unos pies toscos y maltratados. El pubis, invisible tras la pierna cruzada, se ubica en el centro exacto de la composición. Sin separarse de las convenciones formales impuestas por la tradición (claroscuro, perspectiva, tratamiento de la superficie) y adscribiéndose al movimiento naturalista francés, Sívori utilizó el cuerpo femenino para poner sobre la mesa temáticas locales que hasta el momento no habían sido trabajadas.



6. Eduardo Sívori, *El despertar de la criada*, 1887.

Aunque la protagonista aparecía desnuda, los vestidos a su lado, esperando su turno de ser usados, enfatizaban su desnudez y revelaban su identidad. El acto de vestirse, siempre considerado del orden de lo privado, se tornaba transgresor al tratarse de una muchacha común e identificable, cuyas características se contraponían al ideal de belleza y moral femenino de la época. El cuadro generó reacciones encontradas: en

Buenos Aires, donde no había habido hasta entonces más que pocas y discutidas exhibiciones de desnudos artísticos, el cuadro fue objeto no sólo de una intensa polémica en la prensa (fue calificado de "indecente" y "pornográfico") sino también de un importante alineamiento de intelectuales y artistas en su favor: una inquietud por elaborar representaciones que generaran identificaciones locales.

c) En busca de lo propio

El siglo XX trae consigo nuevas perspectivas. Rita Eder señala dos momentos clave de las búsquedas identitarias que me resultan útiles para delinear las formas y estrategias dominantes de representación de lo femenino en la plástica de nuestra región. El primero, que llama de "la independencia artística" (1920-1945), producirá propuestas originales y diferentes entre sí en algunos países de América Latina y el Caribe, vinculadas con el pensamiento latinoamericanista de sus principales ideólogos: Rodó, Martí, Vasconcelos y Mariátegui, entre otros; el segundo, se da con la reformulación a partir de 1970 de los problemas que significa conceptualizar como un todo el arte de América Latina y el Caribe (Eder, 1996, 1). Siguiendo con la autora, en el período que separa a ambas fases, que va del final de la segunda guerra mundial hasta 1970, se produjo una tendencia internacionalista reflejandose en el interés por las distintas abstracciones.[13]

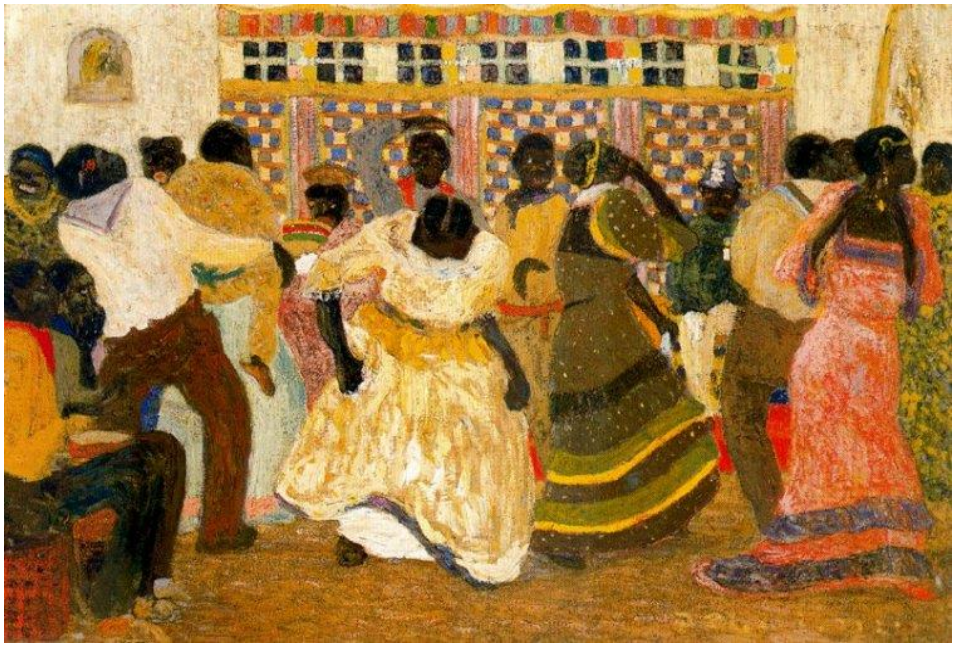
[13] Durante dicho interregno, de acuerdo con la autora, con excepción de Cuba, la tónica del arte latinoamericano fue la internacionalización, de manera que, si bien los síntomas eran sumarse a un estilo abstracto internacional, no se trató necesariamente de un problema de estilo sino de actitud, en el cual se pensaba que era tiempo de una participación igualitaria en la escena artística euronorteamericana (Eder, 1996, 1).

En la primera de estas fases se genera una distancia de las propuestas de reafirmación nacional postindependentistas, para dar lugar a un nacionalismo más amplio y abarcador que buscaba involucrar tanto la economía como la organización política y sociocultural. Procesos como la revolución mexicana, el irigoyenismo en Argentina, el tenentismo en Brasil, el batllismo en Uruguay, estaban avalados por un espíritu nuevo que insistía en la búsqueda de una identidad "auténtica, profunda y verdadera", fundada en un mito de origen de donde emanaba un sentido de pertenencia. "Pensar en textos como los de Rodó, Martí o Ugarte, es encontrarse con una toma de conciencia no sólo de un nuevo nacionalismo sino del ser latinoamericano" (Pini, 1997, 7).

Escritores, artistas y pensadores imbuidos por el espíritu de innovación y cambio vinculado con el pensamiento moderno, comenzaron a cuestionar los valores academicistas y buscaron nuevos caminos para la creación. Aunque no es posible reducir la diversidad de experiencias a una generalización regional, sí es posible identificar un común denominador: la afirmación de los elementos locales, unida a la utilización de un lenguaje permeado por el conocimiento de las vanguardias europeas con la intención de buscar "lo propio". En el caso de México, el muralismo buscaba acercar al público, de manera didáctica, hacia los componentes que constituían la identidad nacional reconocidos, especialmente en lo indígena; del mismo modo, en Perú, el nativismo desarrollado por José Sabogal y el indigenismo, con artistas como Camilo Blas y Francisco Cossio del Pomar, buscaba "la peruanidad" en las costumbres populares y en las raíces incaicas ("la voluntad de crear un Perú desde el nuevo mundo" diría Mariátegui);[14] en Cuba, pintores como Víctor Manuel García,

[14] Cita que apareció en la Revista *Amauta,* Año I, Núm. 1, Lima, Perú, septiembre de 1926 (Chada Hauría, 2015).

Eduardo Abela, Arístides Fernández, Marcelo Pogolotti y Amelia Peláez se inspiraron en el paisaje local, tanto urbano como rural; en Uruguay, Alfredo de Simone, Carmelo de Arzadum y Pedro Figari propusieron también una mirada costumbrista para abordar la vida cotidiana en los barrios populares, recuperando las tradiciones de las comunidades de origen africano.[15]



7. Pedro Figari, *Candombe*, 1921.

En dichos ejemplos es posible identificar como común denominador una "conciencia" de ser resultado de la mezcla de varios componentes culturales: lo propio es descubierto en el pasado indígena o en los

[15] En esta época, aproximadamente entre 1920 y 1945, cobra mucha fuerza el ideal de una cultura latinoamericana como manifestación del advenimiento de una unificación política, preconizada por Martí, primero y más tarde por Vasconcelos, Mariátegui y Haya de la Torre, entre otros (Eder, 1996, 2). Este latinoamericanismo debía reflejarse en el arte de manera natural; al respecto, el peruano Víctor Andrés Belaúnde comentaba: "El arte nuestro debe ser instintiva o intuitivamente americano: la preocupación americanista nos daría un arte falso de mera postura intelectual" (Pini, 2001).

ancestros africanos, aquello que había sido negado y menospreciado por el modelo occidental (Pini, 1997, 11).[16]

Dentro de ese panorama la indumentaria fue una herramienta más para esta construcción identitaria. En México, por ejemplo, las elites intelectuales se volcaron a consumir pantalones de manta, huaraches y rebozos, como denunciaba José Clemente Orozco: prendas asociadas con la figura del "pueblo" que tomaba relevancia protagónica en aquel momento (Garduño, 2010, 35). Por supuesto, el caso emblemático de este fenómeno es el de Frida Kahlo, quien confeccionó su conocida imagen a través de vestidos tradicionales,[17] sin embargo, de ningún modo fue la única, podemos mencionar mujeres como Benita Galeana, María Izquierdo, Rosa Rolando, Lupe Marín, Olga Costa o Concha Michel, entre muchas otras que también adoptaron el estilo que incluía joyería inspirada en el arte mesoamericano y el cabello trenzado. Esta moda se fue extendiendo en otros sectores de la población, así, a mediados de la década de los cuarenta, la burguesía mexicana consumía artesanías y se hacían retratar como idílicos campesinos, como puede verse en los numerosos retratos que pintó Diego Rivera en aquella época, cuyo estudio estaba equipado con todo tipo de prendas y accesorios para transformar a las sofisticadas damas de sociedad en elegantes campesinas (Garduño, 2010, 17). Como comenta Ana Garduño, este "disfraz" no tenía la intención de apegarse a la realidad: "sandalias o alpargatas en lugar de los tradicionales huaraches rurales, faldas con crinolina incluida, blusas de

[16] Sin duda, estas reivindicaciones estaban relacionadas con las exploraciones de las vanguardias artísticas europeas, cuyos representantes voltearon la mirada a producciones estéticas procedentes de África, Oceanía o de la América precolombina, así como de las culturas populares locales, como fuente de inspiración que les permitía romper con los anquilosados cánones académicos.

[17] Especialmente se identifica la figura de Frida Kahlo con la indumentaria del Istmo de Tehuantepec, sin embargo, poseía un nutrido guardarropa compuesto por prendas de distintas regiones de México, Guatemala y China, como se descubrió con la apertura del cuarto de baño de la Casa Azul, en 2004 (Rosenzweig, Denise y Magdalena, 2008).

holanes con amplios escotes, más aptos para las actrices cinematográficas en las estereotipadas visiones campiranas de cualquier película de la llamada 'época de oro' del cine nacional" (Garduño, 2010, 35).



8. Edward Weston, *Rosa Rolando vestida de tehuana*, *ca.* 1926.

Aída Sierra encuentra en la figuración de la mujer tehuana, junto con la de la china poblana y las imágenes de la adelita y de la heroica soldadera, uno de los estereotipos que encarnaron el imaginario de lo nacional a través del cuerpo femenino en la plástica mexicana y analiza las ideologías que subyacen en la producción de imágenes femeninas entre 1914 y 1940, localizando tres perspectivas: desde el nacionalismo como justificador de la identidad de un territorio, desde el indigenismo que marcó los modelos representacionales a partir de la revolución mexicana y, por último, desde la idealización de lo femenino, la cual incorporaba atributos de exotismo y sensualidad que desde el siglo XIX, como vimos

en el ejemplo de Linati, habían construido el estereotipo de la tehuana (Serrano Barquín, 2005, 69-173).[18]

Sin embargo, la efervescencia en las exploraciones plásticas y formales y el afán de ruptura y transgresión de las normas que se extendían por América Latina y el Caribe en aquellos años, no se vieron reflejados en un cambio en las formas de representación de los cuerpos femeninos, pues continuaron siendo tratados como objetos que encarnaban los valores que buscaban exaltar. Ya sea desnudos o ataviados con vestidos tradicionales, eran colocados en los paisajes locales característicos como un elemento más en la tan anhelada construcción de lo propio.[19]

Un ejemplo importante es la emblemática obra de Víctor Manuel, uno de los pintores cubanos más destacados de la primera mitad del siglo XX, la *Gitana tropical* (1929). Como señala Yimel Díaz Malmierca, la diferencia en el tratamiento del cuerpo femenino que presentaba el arte cubano de la época no es más que "el entorno tropical donde se nos 'dibuja' y el posible protagonismo femenino entre el diverso universo simbólico que permitiría legitimar en las artes la más auténtica cubanía" (Díaz, 2013). Sin embargo, la gitana de Victor Manuel no es el caso. Con

[18]Uno de los primeros pintores en representar esta imagen de la mujer istmeña fue Saturnino Herrán (1914), sin embargo, la utilización de las tehuanas en la plástica mexicana asociada con los nuevos discursos identitarios nacionales fue muy frecuente: Diego Rivera, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, Edward Weston, Tina Modotti, Rosa Rolando, Frida Kahlo, entre otros y otras, aunque con matices diferentes, utilizaron esta figura estereotípica.

[19]No perdamos de vista que para finales del siglo XIX y principios del XX, proliferaron los desnudos femeninos dentro del repertorio de las vanguardias artísticas europeas. Por ejemplo, el fauvismo y el expresionismo presentaron una imagen estereotipada del cuerpo femenino: desnudo, reclinado sobre una cama, mostrándose accesible y dispuesto frente a la mirada del espectador. El tema clásico de las bañistas fue retomado por muchos artistas como Renoir, Cézanne o Picasso, quienesseñalaban esa presunta relación existente entre la mujer y la naturaleza; por otra parte, se trabajó reiteradamente el motivo del pintor y la modelo, en el cual se ponían de manifiesto los regímenes de la mirada que estaban operando: el pintor-masculino-sujeto-activo observa y representa a la modelo-femenina-objeto-pasiva, para el placer de un espectador ideal masculino.

clara influencia de las formas y la paleta post-impresionista retrató a esta mujer en un paisaje ambiguo, que igual podría ser Cuba o París, en donde se encontraba al momento de pintar el cuadro. La atención se centra en la figura femenina: sus facciones mestizas, sus ojos oblicuos, sus labios de mulata, su piel morena, su indumentaria, encarnaban ese nuevo modelo de belleza, el de "lo propio". Ella misma es Cuba.



9. Víctor Manuel, *Gitana tropical*, 1929.

Los valores asociados con la maternidad, la ternura, la renuncia y el sacrificio persisten; pero los repertorios ya no se limitan al modelo de las piadosas madres burguesas del siglo XIX. Durante la primera mitad del siglo XX se retoma el modelo de la *madonna* renacentista para representar madres indígenas, madres negras, madres trabajadoras: aquellas madres idealizadas, asociadas con la tierra, portadoras de la tradición, depositarias de la identidad nacional. Existen múltiples ejemplos de este tipo de representaciones, las madres migrantes del brasileño Cándido Portinari,

las poderosas madres indígenas de David Alfaro Siqueiros, las madres negras y mulatas de Lasar Segall, las madres campesinas del argentino Enrique Policastro, por mencionar algunos casos, ponían el acento en la figura de la madre como transmisora de lo propio.



10. Lasar Segall, *Madre negra*, 1928.

Mientras las mujeres y el paisaje eran el principal motivo en las nuevas formulaciones de lo regional/nacional, muy pocas artistas eran tomadas en cuenta en las galerías y salones de exposición. Durante el siglo XIX las mujeres adquirían su formación artística fuera de la academia, generalmente lo hacían a través de clases particulares o en escuelas profesionales donde predominaba la enseñanza de las artes aplicadas, consideradas "artes femeninas", las cuales limitaban sus campos de acción (Ariza, Gluzman, De Juan, Eder). Esta situación comenzó a revertirse, primero para las mujeres en posiciones económicas

y sociales favorecidas, quienes alcanzaron una visibilidad antes desconocida, abarcando de modo decisivo espacios otrora reservados para los hombres y creando nuevos modelos de *ser artista* (Rosa, 2011, 65). De este modo, a principios del siglo XX, las mujeres artistas comenzaron a aparecer de manera cada vez más frecuente e insertarse en el mundo del arte que en nuestros países estaba ocupado mayoritariamente por hombres.

Las mujeres artistas se integraron a los sistemas de representación existentes, participando también en la conformación de los mencionados proyectos identitarios. Rojas Mix señala los casos de Tarsila do Amaral (1886-1973), quien inscribía sus figuras femeninas en el paisaje brasileño, poniéndose a la cabeza del llamado "Movimiento Antropofágico"[20], el cual sostenía que el Brasil debía devorar las vanguardias europeas y devolverlas brasileñas; o de la cubana Amelia Peláez (1896-1968), quien retomaba los fundamentos cubistas para incorporarlos en una pintura fuertemente marcada por una búsqueda de “la cubanidad” en sus versiones de los entornos de vida de la isla: elementos arquitectónicos como el azulejo y los vitrales, naturalezas muertas compuestas por frutas tropicales y las figuras femeninas en entornos caseros que parecen fundirse con el resto de los elementos.

Esta relativa ausencia de una toma de posición con respecto a la problemática de las mujeres en las artes plásticas parece una constante para muchas de las artistas de la época, no sólo en la región. Esta postura es sostenida hasta la fecha por muchas artistas, quienes consideran que la producción artística no puede ser determinada o evaluada por el sexo de

[20] Marta Traba considera a esta pintora como el equivalente o la contraparte de Siqueiros en México (Traba, 1979, 48). Por su parte, Aracy Amaral en su exhaustivo estudio sobre la artista, muestra que las características brasileñas que introdujo fueron reconocidas por casi todos los críticos de la época.

su creador o creadora. Frente a este debate, Rita Eder señalaba en 1982 que la verdadera crítica en la que sería necesario insistir es el análisis del sistema del arte, “sobre todo en relación con su distribución tanto a nivel privado como institucional, para considerar de qué manera este sistema contribuye o impide el desarrollo de un arte no necesariamente femenino o feminista, sino al ejercicio de sus capacidades creativas” (Eder, 1982, 252).



11. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1928.

Si bien estas producciones de mujeres acompañaron el desarrollo del modernismo continental e insular, en muchos casos expandiendo los lenguajes y abriendo discusiones y debates, el canon de la escritura de la historia del arte latinoamericano ha prestado mayor atención a los *grandes*

maestros, el aporte latinoamericano al concepto de genio contribuyendo a su reafirmación[21] (Rojas Mix, 2006, 15).

Aun así, a pesar de la reticencia de las artistas, los trabajos de muchas de ellas, tales como Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Marta Colvin, Myrna Baez, Tilsa Tsuchiya, Araceli Gilbert y Anna Leticia, han sido considerados como casos concretos de artistas quienes, a través de sus obras, lograron asentar una posición definida y diferenciada de las posturas masculinas que dominaron su época (Iriarte y Ortega, 2002).

La segunda fase identificada por Eder se da a partir de la década de los setenta, cuando algunos estudiosos y críticos de arte de la región —Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Federico Morais, Mario Pedrosa, Marta Traba, entre otros— cuestionaron los anteriores proyectos identitarios por considerarlos esencialistas y emprendieron la construcción de una perspectiva cultural latinoamericana en oposición ante la visión euro estadounidense dominante, explorando paradigmas como lo barroco, la vocación constructiva o el mestizaje. El hilo común que puede reunirlos es la tendencia de búsqueda de una identidad continental desde una mirada política y social anticolonial y antiimperialista (Mosquera, 1996, 10-11). Como señalaba Eli Bartra,

> si la creación artística es producto del ser social y ese ser fue conquistado, reconquistado, colonizado y neocolonizado, y el desenvolvimiento en todos los niveles de su existencia fue determinado o condicionado por las circunstancias históricas de una colonización, lo latinoamericano en el arte será justamente resultado de esa situación (Bartra, 1980, 10).

[21]Una anécdota que resulta significativa respecto conesta situación es la forma en que, durante la década de los cincuenta, el pintor Víctor Manuel solía referirse a Amelia Peláez, a manera de cumplido, como "un gran pintor", subrayando la valoración masculina del arte (De Juan, 2002, 39).

De tal modo, para entender el debate sobre lo latinoamericano en el arte, es conveniente partir de la realidad de la colonización, teniendo en cuenta nuestro pasado en común y aquello que nos vincula en el presente, como también nuestras múltiples diferencias. Así, desde diversas posiciones,[22] la teórica insistía en concebir el arte como un producto social susceptible de convertirse en un elemento sensibilizador de la comunidad, evitando así que los y las artistas siguieran trabajando para un reducido número de público. La noción de lo regional, lo particular adquiría una especial significación, en tanto se ponía en tela de juicio la universalidad que la modernidad intentó configurar. Estas exploraciones teóricas coincidieron con la situación política y social latinoamericana de las décadas de los sesenta y setenta. El crecimiento descontrolado de las ciudades y la estabilidad económica aunada con la represión y desaparición de quienes se opusieran a los regímenes dictatoriales gobernantes de los diferentes países del continente caracterizaron aquellos años.

Por su parte, coincidiendo con el cuestionamiento hacia la modernidad, las artistas visuales feministas emergieron y se manifestaron como una práctica concreta de ruptura en las visualidades que continúa hasta hoy en el arte político en América Latina. De sus señalamientos sobre la necesidad de revisar de manera crítica el proceso de historización de la categoría mujer y el reconocimiento del problema de construirse como sujeto, va a derivar en lo que en la década de los ochenta se llamó la crítica feminista de la representación.

[22] Los planteamientos iban desde una corriente historicista y sociologista, influida por Pierre Francastel, como la de Marta Traba para quien las obras de arte no pueden ser concebidas como objetos desprendidos de la historia; hasta la de Juan Acha, quien cuestiona el valor de la historia del arte estancada en refinar las teorías del pasado, en lugar de crear otras nuevas, apelando por una crítica latinoamericana productora de teorías, siendo éstos sólo algunos ejemplos.

No fue sino hasta los años sesenta cuando el movimiento feminista comenzó a impugnar y rebatir los modelos canónicos de la figura femenina producidos por la civilización occidental para generar la implicación activa de mujeres en la representación e interpretación culturales. En Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, el feminismo elaboraba estrategias políticas que visibilizaban su crítica a la modernidad, al tiempo que se daba un intenso debate en torno sobre la representación. En el contexto latinoamericano y caribeño fue diferente; se conjugaron tanto los debates de la representación de las mujeres como la crítica de la modernidad con la necesidad de asociarse para exponer sus obras y trabajar colectivamente, además de participar como activistas en las marchas del movimiento feminista en general y protestar contra la discriminación del mundo del arte (Antivilo, 2013, 28).

Desde sus inicios la teoría feminista del arte propuso una crítica revisionista de las representaciones dominantes de lo femenino que permitiera comprender y cuestionar la creación de significados desde un sentido más amplio, implicando cambiar la mirada respecto de los objetos artísticos: dejaron de ser artefactos culturales privilegiados, reflejo de una realidad exterior, para comenzar a ser percibidos como productos en sí mismos constitutivos de dicha exterioridad.

Asimismo, la crítica feminista de la representación advirtió sobre la no neutralidad del lenguaje y del arte, apuntando sus marcas de género, racialización, sexualidad y clase social. Cuestionó la noción de individualidad y genialidad artísticas para propiciar las experiencias colectivas y valoró lo personal como político en contraposición a la supuesta existencia del arte como expresión universal y neutra.

El reconocimiento del canon como una estructura de exclusión, de marginación y subordinación y como una estrategia discursiva en la

producción y reproducción de la diferencia sexual, llevó a las artistas feministas a desarrollar diferentes respuestas (Pollock, 2007, 141-147). Entre ellas, algunas tomaron la decisión de alejarse de la pintura y la escultura —en su condición de códigos hegemónicos del modernismo— en favor de otros lenguajes como el video, el performance y las instalaciones, los cuales les permitieran generar propuestas de carácter procesual y relacional. Aunado con esto, se dio una revaloración de las prácticas que tradicionalmente se atribuían al ámbito de lo femenino, tales como el bordado, el tejido, la costura y la confección de prendas, cuyo valor técnico, expresivo y creativo había sido históricamente desdeñado. En ese contexto, el vestido se convirtió en un recurso de gran poder plástico y simbólico, con un alto potencial subversivo.

Otra de las reflexiones derivadas de dicha crítica está dirigida hacia la forma en cómo el poder simbólico que carga las imágenes de la discursividad hegemónica conduce hacia la internalización social de la violencia contra las mujeres a través del arte, de los discursos científicos y de los medios de comunicación masiva. Se trata de imágenes que muestran a las mujeres como amas de casa, sumisas, consumidoras obsesivas, madres asexuadas, esposas abnegadas o con cuerpos erotizados y genitalizados, que comenzaron a ser reutilizadas por muchas artistas como materia prima con la intención de subvertir las construcciones estereotípicas que producen.

No debemos perder de vista que el análisis crítico de las representaciones del cuerpo femenino no consiste solamente en evaluar lo que aparece representado, sino quién lo mira y en qué contexto, es decir, en preguntarse dónde se ubica el poder de la mirada. En ese sentido, una de las premisas de las teorías feministas y coloniales es desmontar las políticas hegemónicas de la mirada, es decir, desmantelar las definiciones

normativas de la feminidad impuestas por las sociedades patriarcales, proponiendo otras formas de mirar.

d) Feminismos y autorrepresentación

En 1971, Linda Nochlin lanzaba su famosa pregunta: "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", abriendo el camino dentro de la historia del arte para una nueva forma de aproximarse a las representaciones, sus productores y sus consumidores. De acuerdo con la autora

> el problema no reside tanto en la concepción feminista de lo que feminidad es sino, más bien, en una concepción equivocada de lo que es el arte: la idea ingenua de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional del individuo, una traducción en términos visuales de la vida personal (Nochlin, 1971).

A partir de estas interrogantes, la teoría del arte feminista ponía en el centro del debate los discursos enfocados en las representaciones de lo femenino.

Se planteaba la necesidad de recuperar las historias de las mujeres artistas, insertarlas en el relato de la historia del arte; pero también implicaba la crítica al canon: deconstruir las representaciones dominantes de lo femenino y generar alternativas: había que alzar la voz y autorrepresentarse. Ana Martínez-Collado señala al respecto:

> No sólo había que acceder al mundo de la creación, de la palabra, y el poder, sino que también había que plantear el cómo. ¿Cómo representarse? ¿Qué perspectivas, qué posición adoptar? ¿Cuáles han sido los caminos? ¿Se mantienen las contradicciones? En definitiva, ¿cómo visibilizarse a partir de la experiencia desigual? (...) El problema para el arte y el feminismo ha sido no sólo el de encontrar un lugar, sino el de darle una forma propia, construir una imagen o deconstruir una imagen dada. (Martínez-Collado, 2008, 22-23)

Al entender el papel de las representaciones de lo femenino históricamente vinculadas al ejercicio del poder, legitimando el proceso de dominación y conformación de los sujetos femeninos, la posibilidad de autorrepresentación abrió para las artistas una forma de responder y contrarrestar este sistema de opresión mediante la creación de una nueva mirada. La pregunta era ¿cómo hacerlo?

Existen dos tendencias principales estrechamente vinculadas con los debates de las feministas anglosajonas, a partir de las cuales las artistas latinoamericanas y caribeñas han generado sus propuestas de autorrepresentación y contrarrepresentación: por un lado, la valoración de lo femenino como una positividad y, por el otro, la crítica de su construcción simbólica subordinada. Estas posturas no se contradicen entre sí y pueden ser incluso complementarias (Hernández, 2006, 13). La valoración positiva de lo femenino trama el deseo de subvertir las relaciones de poder en nuestra cultura a partir de dos posturas: el rescate de valores relativos con un orden matriarcal, vinculados con una posición más plural en la configuración de los roles sociales, o una actitud que aspira crear una unión armónica sin la existencia de las tradicionales polaridades y la apreciación de códigos femeninos que subvierten el orden del lenguaje, incluyendo el estético, para estimular nuevas posibilidades expresivas capaces de incluir las voces negadas por la cultura.

Esta vertiente tiene que ver con las exploraciones que, durante los setenta, las artistas feministas pioneras, como Judy Chicago (1939-) y Miriam Schapiro (1923-2015), emprendieron con la intención de generar autorrepresentaciones alternativas ante las definiciones normativas del cuerpo de las mujeres, permitiendoles revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal femenina, como la menstruación o la sexualidad, invisibilizadas por las formas de representación tradicionales. Esta

"imaginería femenina" (Mayayo, 2010, 91), conformada por una proliferación de vulvas, círculos y flores, poseía la clara intención política de crear un nuevo tipo de expresión artística basada en la dimensión corporal de la experiencia femenina.



12. Miriam Schapiro, *Vestiture: Paris Series #2*, 1979.

El vestido, como uno de los componentes de dicha experiencia sexuada, se incluyó en estas exploraciones: un ejemplo es la serie *Vestiture* (1979) de Miriam Schapiro, quien incorporó en su trabajo pictórico pedazos de tela, encajes, *quilts* y otras manualidades (lo que llamó *"femmage")* para llamar la atención sobre la relación de dichos materiales y prácticas con las mujeres.

Por su parte, la crítica a los discursos modeladores de lo femenino como categoría subordinada por el diseño de estereotipos propone una mirada de distanciamiento y resistencia al modelo convencional de lo femenino, el cual permita el cuestionamiento de las disciplinas como

sistemas organizadores de desigualdades discriminatorias, incluyendo la propia disciplina artística, así como la ruptura con las representaciones tradicionales de lo femenino dejando en evidencia la ficción de las fronteras entre lo público y lo privado, entre sujeto y objeto, entre naturaleza y razón. En esa línea de pensamiento se sitúan las autoras británicas Roszika Parker y Griselda Pollock, quienes criticaron enérgicamente el énfasis en lo corporal planteado por los trabajos de Chicago y Schapiro. Para estas teóricas, la iconología vaginal propiciaba la identificación de las mujeres con su biología y reforzaba los modelos tradicionales de los roles femeninos (Parker y Pollock, 1981). La artista estadounidense Mary Kelly, una de las principales defensoras de esta postura, planteaba la necesidad de eliminar por completo el cuerpo femenino del campo representacional ya que, de acuerdo con ella, las artistas que usan su cuerpo de alguna manera dentro de su trabajo son incapaces de romper con las representaciones dominantes de las mujeres como objeto de la mirada o de cuestionar la noción de feminidad como una entidad dada (Jones, 1998, 24). La propuesta de Kelly apelaba a la teoría de distanciamiento bretchiana[23] para desestabilizar y provocar al espectador/a, concientizándolo/a del proceso de experimentar el texto y evitando su identificación con las funciones ilusorias e ideológicas de la representación.

[23] La teoría del distanciamiento de Bertolt Brecht consiste en producir, por medio de artificios, la ruptura de los procesos de identificación que se originan en los espectadores con los personajes a través de procesos emocionales. Al generar un distanciamiento, se permite que el espectador reciba el mensaje, piense, razone y se interrogue de tal manera que no pueda ser manipulado.



13. Mary Kelly, *Extase*, 1986.

En ese marco, el vestido operaba como metáfora del cuerpo-sujeto, a través del cual es posible deconstruir conceptos como "femineidad", "maternidad" o "mujer". Pero, ¿es necesario suprimir el cuerpo para evitar convertirlo en objeto sexual, en espectáculo para la mirada masculina?

Amelia Jones considera que no. Para ella, la actitud de distanciamiento puede ser considerada una resistencia al placer y a un papel sexualmente activo para las mujeres. Esta historiadora del arte aboga por el *body-art* y las prácticas orientadas al cuerpo como una "afirmación de libertad, de igualdad y de presencia, de visualización en positivo de la diferencia" (Martínez-Collado, 2008, 223). Estas prácticas diluyen las fronteras entre la vida y la obra de arte y colocan al cuerpo-sujeto *(body/self)* dentro del ámbito estético como un campo político que permite desvelar los mecanismos ideológicos con los cuales la modernidad ha modelado los cuerpos y las conductas de los individuos y deconstruir estos procesos, generando una relación horizontal con el o la espectadora (Jones, 1998, 18).

El cuerpo deviene el espacio propicio para abordar los problemas ante la construcción o representación de una identidad. A través de prótesis tecnológicas, ingeniería genética, técnicas de remodelación del cuerpo, cirugía estética y prácticas corporales como el vestido; los y las artistas empiezan a experimentar múltiples posibilidades de autoproducción del *yo,* a través de obras de carácter mostrativo, en las cuales la intención no es representar, sino presentar el *yo.* Así, ponen en tensión todos los desajustes a los que se enfrenta el devenir-sujeto, el disfuncionamiento del cuerpo dentro de los órdenes discursivos que territorializan su habitabilidad.

En América Latina y el Caribe esta última perspectiva ha sido la de mayor impacto en las aproximaciones teóricas y desde la creación. Sin embargo, para fines del siglo XX y principios del XXI, el panorama se muestra complejo. A través de una "política de autorrepresentación", la mirada feminista desde las artes visuales buscó transgredir el discurso visual dominante para evidenciar la violencia hacia las mujeres en todos los aspectos de la vida cotidiana de las sociedades latinoamericanas, deconstruyendo la lógica del género y desmantelando activa y subversivamente la ficción de esa forzosa identidad femenina (Barbosa, 2008, 15-26). De acuerdo con Barbosa, el cambio cualitativo conlleva la creación de una cultura visual que exprese la alteridad de la subjetividad femenina en el arte desde la autorrepresentación, que además implica la construcción de una nueva mirada en el arte y vindica el derecho de las mujeres a producir sus propias imágenes para dotarlas de significados culturales inéditos (2008, 16).

Asimismo, junto con figuras de países asiáticos y africanos, algunos y algunas artistas latinoamericanas y caribeñas han colocado en el centro de su práctica reflexiones en torno a las relaciones territoriales y

económicas asimétricas con el mundo occidental. El problema de la representación se torna más complejo: ¿cómo representar las diferencias sin consentir su domesticación, su subsunción a un nuevo desarrollo de la cultura occidental dominante? ¿Cómo evitar que el tema de la diferencia se convierta en un producto más del mercado "políticamente correcto", en una moda banalizada?

e) Contra-representación: subvirtiendo categorías

La autorrepresentación como estrategia desde las prácticas artísticas tiene como punto de partida la experiencia del cuerpo del o de la artista en un contexto específico. Teresa de Lauretis ha caracterizado la experiencia como un proceso por el cual se constituye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de dicho proceso una se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad social y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a una misma u originado en ella) las relaciones sociales —materiales, económicas e impersonales— y, en una perspectiva más amplia, histórica (De Lauretis, 1992, 294). De tal modo, la experiencia es ese complejo cruce de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones, centrales en la constitución de los seres sociales como masculinos o femeninos.

Nelly Richard destaca que la noción de experiencia posee el valor crítico de postular la "concreción histórico-social de subjetividades-en-contexto", es decir, la materialidad específica de las posiciones a través de las cuales estas subjetividades comunican, crean y recrean significados "*en acción*" (Richard, 1998). Desde esta perspectiva, la autorrepresentación supondría una reinterpretación crítica de la experiencia, en este caso de lo femenino o lo latinoamericano como

marcación diferencial, tomando en cuenta las complejas intersecciones de fuerzas y categorías que cruzan estas nociones, así como la articulación de un conocimiento situado que permita “establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica” (Mignolo, 1996, 119).

Richard, refiriéndose al ámbito de la producción de conocimiento en América Latina, señala una oposición entre representación (entendida como abstracción, teoría, discursividad) y experiencia (vinculándola con la idea de concreción, práctica, vivencialidad) que “afirma la desigualdad de poderes trazada entre quienes patentan los códigos de figuración teórica que dotarán a sus objetos de estudio de legitimidad académica”, mientras que los sujetos representados por dichos códigos no tienen acceso a este poder de representación ni a ser consultados sobre la validez de las categorías que los describen o interpretan. Siguiendo a la autora, subvertir dicha dicotomía de poder (sujeto-objeto), requiere producir teoría local, conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales (Richard, 1998). Al llevar esta reflexión hacia la discusión feminista de la representación en la cual nos encontrábamos, la autorrepresentación se presentaría como la posibilidad generadora de un desequilibrio de funciones en el interior de la repartición hasta ahora dividida entre quienes están encargados de producir "la narrativa del orden dominante" y esos “otros” que son representados (Richard, 1998).

En los años setenta fueron las mujeres, hablando de sus exclusiones y sus autobiografías negadas, quienes establecieron el primer paso hacia un cambio radical de paradigma al cual han seguido luego parámetros como la orientación sexual y la racialización: el derecho a narrar su propia historia (De Diego, 2007, 79).

¿Es posible generar narrativas y representaciones que liberen el cuerpo femenino de las construcciones que lo han constituido? No de manera absoluta, porque dejaría de ser inteligible. Es decir, la autorrepresentación o, en otras palabras, la construcción del propio *yo,* también está sometida por los estereotipos dominantes. El proceso de autorrepresentación permite evidenciar cómo en la conformación propia de la identidad interviene siempre la mediación de la mirada del otro, y ésta se construye socialmente, colectivamente, sometida por las posiciones que a uno le es dado ocupar. El propio existir está mediado por la representación y cualquier proyecto de emancipación o autoconocimiento, atraviesa necesariamente la puesta en evidencia crítica de esas estrategias de la representación (Martínez-Collado, 2008, 32). De tal modo, la autorrepresentación no es inherentemente crítica ni subversiva. Como señala Judith Butler, el poder subversivo de una práctica sólo puede leerse tomando en cuenta el contexto espacio temporal específico en el cual se pone en acción, —ya que las prácticas subversivas siempre corren el riesgo de ser absorbidas por el mercado— (2007, 28); más que enfocarme en esta cuestión, me interesa saber ¿en qué medida estas prácticas artísticas que incorporan el vestido permiten desnaturalizar las representaciones dominantes de género? Por este motivo, me parece provechoso apelar a la noción de contra-representación para referirnos a las respuestas que muchas artistas y teóricas del arte presentan; estas sí de manera crítica e impugnadora, frente a las representaciones dominantes.

Monique Wittig plantea que la contra-representación implica "deshacernos de las representaciones", es decir, deshacernos de la modelación tiránica de los cuerpos, que los clasifica en normales y anormales, y cuestionar las estructuras sociales y epistemológicas que

sostienen “el mundo social”. De acuerdo con Rian Lozano, esto es posible a través de actividades político-culturales, realizadas al margen de los criterios y valores dictados desde los grandes circuitos (académicos, museísticos y comerciales) que sustentan la institución Arte, responsables de la configuración de los nuevos imaginarios contra-representacionales y que desempeñan un papel medular como motor de cambio social (Lozano, 2010, 352).

Como he mencionado, la historia del arte occidental ha funcionado como una disciplina normalizadora de los cuerpos y conductas de los individuos, generando cánones estéticos que constituyen parámetros de lo que es bello y aceptable y de lo que, en contraposición, es antiestético y anormal. Las contra-representaciones buscarán romper con dichas dicotomías entre la belleza y no-belleza, entre lo moral y lo inmoral, entre normalidad y anormalidad; buscarán desestabilizar las narrativas de la feminidad y de la masculinidad. Pero ¿cómo hacerlo?

Para dar un giro y reinventar esas categorías que han ocupado el lugar subalterno (lo femenino, lo homosexual, lo latinoamericano) es necesario ir más allá del pensamiento binario y buscar nuevas estrategias. Nelly Richard plantea que la contra-representación o desrepresentación, como también la llama, desenmascara ideológicamente el signo en su apariencia “natural” y lo evidencia como modelación cultural. De acuerdo con la autora, la desrepresentación apunta hacia el registro de múltiples referencialidades que no pueden asumir una forma única debido a su capacidad constante de transformación, como un cuerpo sometido a constantes tensiones. Esta actitud deconstructiva cuestiona la tradición artística con su supuesto naturalismo representacional, incluyendo la expresividad de los contenidos, las convenciones de género y el mito del autor. Pero también es asumida como estrategia política, pues se pueden

poner en tela de juicio otras dimensiones, como la idea de Estado-Nación (con sus figuras de ciudadanía, identidad nacional, identidad territorial), así como otras representaciones dicotómicas —el bien enfrentado contra el mal, lo sano enfrentado contra lo enfermo, la evolución enfrentada contra el atraso— que se imponen desde los discursos oficiales para ordenar y jerarquizar lo social (Richard, 1998).

Meri Torras señala que el arte ha sido el campo en donde se ha logrado ir más lejos en la investigación y experimentación del cuerpo, su representación y su lenguaje (2007, 27). Las experiencias visuales han permitido la manipulación del espacio y tiempo para devolver una imagen múltiple, más exacta y cercana dea ese sujeto a veces tan inaprensible. Especialmente, en las manifestaciones artísticas performáticas tienen más posibilidades gracias a la irrupción de lo temporal. Siguiendo con esta idea, el investigador de performance Antonio Prieto Stambaugh plantea que la noción de contra-representación se refiere al trabajo conceptual con el cual se busca deconstruir las políticas representacionales que perpetúan una jerarquización cultural y sociopolítica, manteniendo la marginación de ciertos sujetos. En ese sentido, “el arte de la contra-representación es esencialmente contestatario” (Prieto Stambaugh, 2007, 3). Como hemos visto, este tipo de estrategias contra-representacionales han sido utilizadas por el arte feminista, pero también por el arte chicano y por el arte latinoamericano.

El cuerpo-vestido se coloca como un lugar idóneo para activar estas prácticas contra-representacionales desde una conciencia que asume la identidad como dimensión múltiple, en constante construcción y desplazamiento. Este reconocimiento de la ruptura del sujeto permite el cuestionamiento del propio lenguaje como configurador de subjetividades individuales y colectivas, apuntando hacia la revisión de los códigos

dominantes del arte y de la cultura en general para ofrecer, en un nivel más amplio, la reflexión sobre imaginarios; que en el caso de las artistas latinoamericanas muchas veces apuntan hacia el cuestionamiento del modelo de nación (Hernández, 2006). Retomando a Torras, cuando esos cuerpos que han permanecido invisibles y silenciados se hacen visibles, se pronuncian, "lo más probable es que desaten polifonías" (Torras, 2007, 27).

En este breve bosquejo histórico he intentado mostrar, a través de una serie de ejemplos vinculados con momentos clave de la historia de nuestra región, cómo los imaginarios de lo femenino se han articulado en el arte latinoamericano y caribeño en la intersección del género, la clase social, la racialización, la etnicidad y la nacionalidad, principalmente, estructurando las diferencias sexuales mediante normas binarias que definen roles y espacios diferenciados. La crítica feminista del arte ha señalado la importancia de las representaciones visuales de género para la producción y reproducción de relaciones de poder que han supuesto la exclusión y desvalorización de lo asociado con lo femenino. Para contrarrestar estas visualidades han desarrollado numerosas alternativas que pretenden generar imágenes que contribuyan a desnaturalizar la normatividad dicotómica, visualidades y experiencias que, al posicionarse desde su singularidad, se conviertan en encarnaciones de las diferencias

II. Vestir el género: prácticas sociales, artísticas y políticas

En este capítulo profundizaré en la forma en que el vestir, como práctica corporal situada, nos hace inteligibles a la sociedad como cuerpos generizados. Esta práctica ha sido incorporada en el campo de las artes visuales de múltiples maneras. Asimismo, desde la producción teórica existen diversas aproximaciones al tema: el vestido como motivo, como metáfora, como herramienta, como acción, como frontera. El vestido opera como un lugar en donde se articula el cuerpo con los distintos lugares que ocupa: el hogar, la calle, la institución artística, los contextos políticos, sociales, económicos y culturales específicos de las localidades, regiones o países que lo contienen. En la interacción de estos distintos niveles espaciales, las experiencias vividas a través del cuerpo-vestido toman relevancia para generar obras que se posicionan políticamente frente a los estereotipos de género.

a) Somos cuerpos-vestidos

Cuando pensamos el cuerpo en su concepción más elemental, solemos pensarlo desnudo, anónimo, aislado, desligado del contexto, casi como si flotara en el espacio. Sin embargo, como dice Meri Torras: “el cuerpo es la representación del cuerpo”, es decir, la materialidad del cuerpo es al mismo tiempo causa y efecto de una serie de procesos que se desarrollan dentro de los parámetros conceptuales de nuestra cultura (2007, 15). Así, aún en aquellas situaciones restringidas, cuando es permitido que el cuerpo aparezca en su desnudez, como en el caso del arte, está

determinado por convenciones sociales y sistemas de representación (Entwislte, 2000, 21).

En nuestra vida cotidiana ocupamos espacios textiles para relacionarnos con nuestro entorno afectando nuestro cuerpo de manera muy estrecha. Tanto así que, con frecuencia, el vestido es comparado con una segunda piel: es el factor que condiciona de manera más directa el cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y el movimiento (Saltzman, 2005, 9). En ese sentido, el vestido se constituye como el primer espacio que habitamos.

La serie *Indumentarias Imposibles* (2002) de la artista e investigadora argentina Alejandra Mizrahi es un excelente ejemplo de cómo el vestido interactúa con el cuerpo. En estas prendas, la artista experimenta cerrando el cuello, clausurando una manga y colocándola en un sitio inusual, de manera que el cuerpo es orillado a adquirir una postura



14. Alejandra Mizrahi, *Indumentarias imposibles*, 2002.

que nos resulta “no natural”, su morfología corporal es condicionada por estas prendas al grado que le impiden mostrar el rostro y tener visibilidad o incluso la capacidad para caminar de manera erguida. Las prendas diseñadas por Mizrahi podrán parecernos inverosímiles y absurdas, sin embargo, su efecto no difiere del que provocan en nuestros cuerpos los vestidos que usamos a diario, cuyo uso hemos interiorizado al punto de no cuestionarlo: por ejemplo, las deformidades en los pies causadas por los zapatos de tacón, las fajas o los corsés que impiden respirar libremente a sus usuarias, no se encuentran muy lejos de estas prácticas.[24] Estos ejemplos, revelan que el vestido no es un simple objeto inanimado, independiente, desligado del cuerpo, sino un lugar en estrecha relación con éste: lo interviene permanentemente, modificándolo, significándolo, produciéndolo, buscando una identidad siempre en proceso. Al mismo tiempo, el cuerpo actúa sobre la indumentaria de manera recíproca: le imprime su morfología anatómica, su gestualidad, sus movimientos, sus especificidades.

Andrea Saltzman, estudiosa de la indumentaria desde el campo del diseño, advierte que el vestido media entre el cuerpo y el contexto, creando una doble relación de interioridad y exterioridad. La faz interior del textil, o cualquiera que sea el material de confección de la prenda, es la que se vincula con el cuerpo de manera sensorial, despierta la sensualidad e incide en su temperatura, permaneciendo oculta a la vista. La cara externa es la superficie que se exhibe y establece contacto visual y táctil con el medio, adquiriendo una función protectora, al mismo tiempo

[24] En su libro *Extreme Beauty: The Body Transformed*, titulado igual que la exposición presentada en el Museo Metropolitano de Nueva York en 2001; el curador de moda, Harol Koda argumenta que la ropa ha servido como el mecanismo reformador del cuerpo por excelencia a través de la historia y en diversas culturas (Koda, 2001).

conviertiendose en un sistema de signos que dotan a la prenda de sentido inserta en un determinado contexto (2005, 99).

En ese sentido, el vestir es una experiencia estética que estimula todos nuestros sentidos: sonidos, aromas, texturas, roces, sabores, colores, estampados, formas, intervienen en nuestra experiencia al vestirnos día con día. Johnson y Foster exploran en su libro *Dress Sense* (2007) la forma en que los cinco sentidos se relacionan con el vestir en diferentes culturas alrededor del mundo. No obstante, me interesa aquí destacar la experiencia visual: las principales reacciones estéticas frente al cuerpo-vestido provienen de la mirada. Tanto el vestir como práctica, como el mirar el cuerpo-vestido involucran procesos físicos, así como códigos culturales que permiten expresar e interpretar mensajes visuales y otras informaciones (Eicher, 2010, 317).

Ahora bien, cuando hablo de vestido lo hago desde una visión expandida, siguiendo las formulaciones de Joanne Eicher, como señalo en la introducción, es decir, no me refiero únicamente a una prenda textil, sino a la amplia gama de suplementos y atavíos con los cuales cubrimos nuestros cuerpos. Esto es, de acuerdo con esta definición, están incluidos dentro de la práctica del vestir tanto los suplementos corporales, tales como los pantalones o los zapatos, como también las herramientas y materiales utilizados en los procesos de modificación corporal, como las soluciones químicas utilizadas para teñir el cabello o para alisarlo, así como los peines que usamos para mantenerlo en orden (2010, 15-24). La noción de cuerpo-vestido me permite enfatizar la relación simbiótica entre ambos. El cuerpo-vestido “es un sujeto procesual que, a través de su apariencia, construye una identidad abierta a la interpretación” (Calefato, 2007, 33); es decir, es un punto de cruce entre múltiples discursos, que no necesariamente son armónicos o van en la misma dirección, sino que se

interseccionan, se mezclan, se contraponen. Por otra parte, me refiero al cuerpo como un lugar, siguiendo a Mizrahi, quien con esta idea busca destacar dicha simbiosis entre cuerpo y vestido: “el cuerpo siempre *está en* el vestido o viceversa, a su vez el cuerpo vestido *está* inserto en el contexto determinado y viceversa” (Mizrahi, 2009). Con esto quiero decir que tanto el cuerpo como el vestido y el contexto espaciotemporal en donde se sitúa, son lugares y como tales son definidos a través de prácticas socioespaciales, relaciones sociales de poder y de exclusión que los atraviesan y les dan su carácter de singularidad. Estos tres tipos de lugares: cuerpo, indumentaria y entorno, se articulan como capas de significación que generan sentidos y discursos en conjunto.

El interés sobre este último punto, es decir, sobre las posibilidades comunicativas del vestir ha ocupado el centro de numerosas investigaciones que se emprenden desde la sociología, la psicología, la antropología, la semiótica y los estudios culturales. Siendo mi intención plantear las posibilidades del vestir como práctica artística, no pretendo elaborar una revisión exhaustiva sobre dichas perspectivas; pero sí me interesa exponer algunos de los aspectos, funciones y significaciones del vestir dentro de la vida cotidiana que han propiciado su incorporación en el campo del arte. Pensar el vestido como parte de la cultura expresiva de una comunidad ha resultado en un enfoque fructífero para el análisis, especialmente desde el punto de vista del estructuralismo y la semiótica, que ha explorado los aspectos comunicativos y del consumo del vestido, a partir de trabajos históricos que van desde la aparición de la moda y su relación con la modernidad, hasta explicaciones de su significado en la contemporaneidad, como un espacio de conformación de identidades.

Es fundacional el texto de Roland Barthes, *El sistema de la moda*, en donde el autor, más que buscar el análisis del vestir en la vida

cotidiana, se aproxima al sistema que encuadra dicha práctica, es decir, la moda, desde los textos, con la intención de reconstruir paso a paso su sistema de significado (2003, x). Este enfoque ha recibido numerosas críticas (Eco, Fabri, Calefato, por mencionar algunas), en las cuales se considera que cuando Barthes se concentra únicamente en el análisis del lenguaje verbal que describe la moda deja de lado "la formación de la moda como lenguaje visual debidamente articulado" (Eco, 1976, 15). Y es que, como señala Umberto Eco, el vestido es un fenómeno de comunicación en toda su extensión, —"todo es comunicación", declaraba el autor— (1976, 9), y posee carácter expresivo, además de estar enraizado en un sistema de códigos y convenciones sociales que, en ocasiones de manera implícita, hacemos valer a través de incentivos o sanciones, capaces de inducir a los y las usuarias a articular "mensajes gramaticalmente legibles" (Eco, 1976, 16).[25]

Patrizia Calefato, por su parte, concibe el vestido como un signo, como forma de proyección y como simulacro del mundo (Calefato, 2007, 32). Las múltiples formas en que articulamos sobre el cuerpo prendas y objetos aparentemente desvinculados y las relaciones que se establecen entre sí y con el cuerpo al cual cubren, adoptan ciertas lógicas, tanto individuales como colectivas, configurando un lenguaje, un sistema de signos verbales y no verbales imbricados, cuya capacidad de simbolizar o

[25] La analogía entre el vestido y el lenguaje debe ser tomada con reservas. Un ejemplo de los excesos en que se puede incurrir es el libro *El lenguaje de la moda* de Alison Lurie, quien propone que la moda tiene una gramática y un vocabulario propios, e identifica equivalencias entre ciertas prendas o gestos de moda y los arcaísmos en el habla, palabras anárquicas, palabras coloquiales, por mencionar algunas de las asociaciones que establece. No debemos olvidar que el contexto es fundamental para interpretar los mensajes que se articulan a través del vestido, tomando en cuenta no sólo el espacio y el tiempo en que éste se despliega, sino la experiencia de quien lo usa y de los y las intérpretes. Como advierte Davis, la idea del vestir como lenguaje, opera en un ámbito metafórico: el vestido es significativo, pero sus significados son ambiguos e imprecisos.

representar algo depende de la posición que ocupan, como una especie de sintaxis (Calefato, 2002, 13).

Para esta autora, la moda es un sistema de comunicación de masas: un fenómeno altamente difundido que, desde sus características particulares, se relaciona con otros sistemas mediáticos de masas, especialmente con el periodismo, la fotografía, el cine, el *marketing* y la publicidad (Calefato, 2007, 32). En ese sentido, la construcción social del cuerpo-vestido, o "cuerpo revestido", como la autora lo llama,[26] se produce mediante diferentes técnicas intertextuales, como son la fotografía, la música, el deporte, por supuesto, el arte, entre otras, que lo infunden de significados procedentes de otros universos comunicativos. El cuerpo, el vestido y el entorno, una vez más se entremezclan para generar un discurso intertextual de distintos lenguajes y re-presentar ciertas imágenes, identidades, estereotipos, aspiraciones y deseos, una y otra vez, siempre con ligeros desplazamientos. De tal modo, el cuerpo-vestido hace referencia a un determinado modo de vida que, además, presupone ciertas relaciones con los sujetos alrededor (Calefato, 2002, 155).

Ahora bien, al usar el término "sistema de la moda" en este trabajo, me refiero a un sistema de vestir caracterizado por una lógica de cambio sistemático y regular, ubicado en sociedades en donde es posible la movilidad social, y que cuenta con sus propias relaciones de producción, comercialización, distribución y consumo (Entwistle, 2002, 64-66). La moda es un fenómeno "híbrido" generado por variables múltiples como la tecnología, la política, la economía, las relaciones entre las comunidades y los individuos. Muchos estudiosos y estudiosas de la moda —tales como como Finkelstein (1991), Flügel ([1930] 1968), Laver ([1969] 2008), Tseëlon (1997) y Wilson (1985)— coinciden en identificar a la moda con un

[26] *"Il corpo rivestito*", tal como se titula la versión original en italiano, publicada en 1986.

sistema para la producción y organización del vestir, cuya ubicación específica, histórica y geográficamente se sitúa en la modernidad occidental.[27] No obstante, autoras como Eicher (2010), Craik (2005) o Kaiser (2012) se oponen a esta visión. La primera, considera que el término "Moda" como ocurre con la noción de "Historia" o la de "Arte", han servido para descartar ciertas prácticas que tienen lugar fuera del marco dado por el pensamiento occidental: en el caso de la historia, por ejemplo, los y las estudiosas europeas y estadounidenses han privilegiado la documentación escrita desde una perspectiva cronológica, hasta hace unas pocas décadas cuando empezaron a tomarse en cuenta otras fuentes como la historia oral, la música o la cultura visual. En cuanto a la moda, Eicher identifica un fenómeno similar, argumentando que su relación con la modernidad y el sistema capitalista y, por tanto, con la cultura euro-estadounidense, ha llevado a pensar los códigos vestimentarios de las culturas no-occidentales en oposición, como vestimentas tradicionales, que no cambian, fijadas por los códigos sociales, que expresan las identidades colectivas, pero no las individuales. De acuerdo con la autora, este marco teórico, con su rígida distinción entre moda y tradición, ha limitado los estudios de la moda y conducido a que se asuman como ciertos algunos argumentos que son falsos (Eicher, 2010, 53). Por su parte, Kaiser define la moda como un proceso social de negociación, que involucra el "devenir colectivamente con otros", sin nunca llegar a completarse, y cruzando todo tipo de fronteras (Kaiser, 2012, 1). La forma cómo experimentamos la moda es una convergencia entre tiempo y espacio; no es posible separar nuestra experiencia del espacio (donde) y el tiempo (cuando) en que estamos, así su significado

[27] De manera más específica, su origen suele localizarse en las cortes europeas a partir del siglo XVI, principalmente con la de Luis XIV, y que debió su desarrollo al florecimiento del capitalismo mercantilista en el siglo XIX.

cambia de acuerdo con la interpretación visual y material de cada persona. Al ser un proceso en constante movimiento, la moda implica una serie de ambigüedades y contradicciones que necesariamente se deben tomar en cuenta. Una de ellas es que somos seres individuales situados dentro de un contexto de economía global, con dinámicas transnacionales que son al mismo tiempo virtuales y tangibles, visuales y materiales, locales y globales; encarnamos simultáneamente posiciones de género, racialización, etnicidad, sexualidad, clase social, identidad nacional, edad, generación, lugar y otras más, las cuales están en constante movimiento a través de complejas relaciones de poder. Asimismo, nuestras relaciones con quienes nos rodean son paradójicas, por un lado, deseamos pertenecer a un grupo o sociedad y, al mismo tiempo, buscamos distinguirnos, mostrar nuestro carácter único. En ese sentido, nos encontramos en una negociación permanente entre la estructura, la moda entendida como el sistema de códigos y convencionalismos que organiza los límites de lo aceptable en las conductas vestimentarias y proscribe lo inaceptable dentro de una sociedad, nuestra propia agencia, nuestra capacidad de ir más allá de estas normas (Kaiser, 2012, 1-2). Bajo esta perspectiva, todas las culturas poseen un sistema de la moda, aunque sus normas varíen de una cultura a otra.

Tomando en cuenta lo anterior, resulta obvio que la relación entre el cuerpo y el vestido es mucho más profunda que la ecuación moda-consumo. La ropa no es solamente un objeto utilitario y un producto del mercado, pero tampoco es simbólica en el sentido convencional. Los códigos vestimentarios son dispositivos técnicos que articulan la relación entre un cuerpo y su experiencia en el entorno; hago énfasis en estas consideraciones sobre las potencialidades sensoriales, visuales y comunicativas del vestido porque son aspectos determinantes en la forma

en cómo los sujetos viven sus cuerpos en el espacio, en que experimentan sus diferencias y sobre las cuales se constituyen fronteras, pero también porque estás cualidades fundamentales serán aprovechadas por las prácticas artísticas.

b) Fronteras

Con la intención de comprender la relación compleja entre cuerpo, vestimenta y cultura, la socióloga británica Joanne Entwistle propone un marco teórico y metodológico basado en la idea del vestir como práctica corporal situada,[28] entendiendo el vestido como la encarnación de actividades y prácticas, integrado por relaciones sociales. Como señala Entwistle, los estudios de la moda y el vestir por mucho tiempo estuvieron separados del cuerpo. Nuestra visión del cuerpo arrastra la herencia de la filosofía cartesiana de la modernidad occidental que lo conceptualizaba como una construcción simbólica atravesada por el imaginario dualista que separa el cuerpo de la mente, relacionado también con una serie de oposiciones binarias: cultura/naturaleza, femenino/masculino o sujeto/objeto, que han estructurado la cultura de género en nuestra sociedad. Así, fue hasta mediados del siglo XX, cuando el tema del cuerpo y su cubierta, comenzaron a pensarse juntos.

Por otra parte, la noción del cuerpo moderno está vinculada con el llamado proceso de individualización, surgido en el Renacimiento, apelando a la noción de un *yo* que se separa de un *otro,* y lo convierte en

[28] La traducción es mía, del original *"situated bodily practice".* La edición en español de Paidós (2002), lo ha traducido como "práctica corporal contextuada", pero debido a los oportunos comentarios de la doctora Julia Antivilo, he recurrido al texto original para evitar confusiones, ya que la traducción en español cambia el sentido al planteamiento de Entwistle. Mientras la palabra "contextuar" quiere decir "acreditar con textos alguna cosa", la intención de la autora es señalar que el vestir es una práctica que toma sentido en el contexto espacio temporal o la situación específica en donde se lleva a cabo.

individuo. El cuerpo se constituyó como el lugar físico de la identidad personal, siendo la superficie corporal, la marca principal de la diferencia, de modo que sus confines debían quedar muy bien delimitados. El vestido, pensado como una segunda piel, como un lugar que el cuerpo habita, asumió la tarea de establecer fronteras, enmarcar al cuerpo, separar ese cuerpo individual de los otros cuerpos y asegurar la autonomía de su identidad. De tal forma, el vestir ha operado como una práctica que desempeñamos de manera individual, aunque siguiendo cánones y mandatos aprendidos socialmente, ya sea consciente o inconscientemente. Como lo planteó Marcel Mauss, es una técnica corporal que nos permite emplear adecuadamente nuestros cuerpos de acuerdo con las normas y convenciones de la cultura a la cual pertenecemos.[29] Dichas actividades o prácticas no sólo son una parte del orden de interacción, sino que también sirven para reproducirlo. El vestir transforma el cuerpo en una superficie apropiada para inscribir marcas que funcionan como formas de clasificación, referentes a su posición familiar, rango social, etnicidad, religión, edad y, por supuesto, la dimensión de género en tanto ordenador de los cuerpos y, por ende, de la vida social. Fred Davis plantea que el vestir enmarca el *yo* encarnado, sirviendo como "una especie de metáfora visual para la identidad" (nos inscribimos estéticamente en el medio a través de la indumentaria) y para registrar las ambivalencias culturalmente establecidas "por dentro y por fuera de las identidades" (1992, 25).

[29] Marcel Mauss planteó la importancia de las "técnicas del cuerpo" —es decir, las formas en que, en cada sociedad, los seres humanos saben cómo emplear sus cuerpos—, para la socialización de los individuos en la cultura (Mauss, 1991, 138). Así, para construir su teoría de las técnicas del cuerpo, Mauss estudió la forma en que se ejecutan estas prácticas o acciones corporales con el fin de alcanzar objetivos socialmente establecidos, que varían de una cultura a otra.

En esta lógica, el vestir como práctica disciplinadora y normalizadora de los cuerpos, ha sido una herramienta clave en la constitución social de la masculinidad y la femineidad, generando formas corporales distintas y opuestas, asociadas de manera directa con manifestaciones gestuales, control de las emociones, hábitos, gustos y actitudes diferenciados entre sí. Judith Butler explica cómo, a través de prácticas corporales, "actuamos" una y otra vez un conjunto de normas y es en el curso de esta repetición que el cuerpo se produce, se materializa como cuerpo generizado, pero también como cuerpo bello o discriminado, como cuerpo inteligible o abyecto (Butler, 2002, 19). Es en este proceso de performatividad, como señala Butler, que las prácticas o disciplinas corporales constituyen el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, su materialidad (Butler, 2002, 18). Esto implica una "reconcepción del proceso mediante el cual el sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal" no como algo a lo que se somete, sino como una evolución en la cual el sujeto pasa por el proceso de identificación y asume un sexo. Se establecen entonces las fronteras entre femenino y masculino, pero también entre lo aceptado y lo inaceptable, entre lo que conocemos como "lo normal" y lo que se sale de la norma, aquello que hemos llamado "lo anormal". Sin embargo, estos bordes que el vestido contribuye a delinear nunca son tan precisos y estables como parecieran a primera vista. Simultáneamente, junto con los confines corporales, se produce un afuera de esa esfera constitutiva de los sujetos, un espacio de lo abyecto, de lo ininteligible, en donde el proceso de materialización se encarga de regular las prácticas identificatorias, que procuran el repudio y la desidentificación del sujeto con aquella abyección (Butler, 2002, 28).

En el continente americano, al igual que en muchas culturas, el mundo de la indumentaria se ha asociado históricamente con el ámbito de

lo femenino y las labores domésticas del hogar. Antes de la llegada de los europeos a estos territorios, las mujeres ejercían un rol protagónico en la confección de prendas: tanto en la zona mesoamericana, como en la zona andina; por ejemplo, la producción y cuidado de textiles y prendas de vestir era una labor que correspondía a las mujeres desde que eran niñas.[30] Del mismo modo, en la Europa medieval las prendas de vestir eran confeccionadas en el entorno familiar, en donde las mujeres estaban a cargo de la preparación de la materia prima, la elaboración, la reparación y la costura. Estas asociaciones restringían los campos de acción de las mujeres, relegándolas al espacio doméstico y las labores de cuidados, sin embargo, también les conferían ciertos poderes: el control del guardarropa, junto con la ostentación personal y social y la administración de los gastos del hogar fueron consideradas por varios siglos actividades femeninas que, cuando eran desempeñadas correctamente, se traducían en el prestigio general de la familia (Entwistle, 2010, 181). A estas responsabilidades se añadía la compra de los objetos personales, de la casa, de los vestidos y textiles. Las mujeres burguesas, sobre todo, se convirtieron en expertas en el manejo de los códigos del vestir para expresar prestigio, gusto y roles de género, pero también las mujeres obreras y campesinas eran las encargadas ya fuera de producir o, posteriormente, de adquirir las ropas familiares.

De forma paralela a dicha asociación entre mujeres, confección y consumo ha existido una vinculación de lo femenino con la noción de moda, sustentada en características atribuidas a lo femenino como

[30] En el Códice Mendocino se describe cómo mientras las mujeres de clases humildes se transmitían el oficio de hilar, bordar y tejer de generación en generación, las mujeres de clases altas asistían a una institución especializada para aprender dichas técnicas. En el caso de las culturas andinas, la principal fuente de documentación gráfica que da cuenta de la relación de las mujeres con la creación textil es la obra de Guaman Poma de Ayala (Solanilla, 2009, 89).

inconstancia, cambio, superficialidad y frivolidad, que también podían usarse para describir la moda. En su análisis sobre la relación entre moda y femineidad, Efrat Tseëlon examina la forma en que los mitos y representaciones en la tradición judeocristiana han modelado los cuerpos y las conductas de las mujeres en Occidente. A través de figuras arquetípicas como Eva, Pandora, Lilit y la virgen María, la autora señala la asociación entre cuerpo femenino, sexualidad, pecado y ropa. La desnudez convertida en algo vergonzoso por la curiosidad de Eva, cuyo cuerpo encerraba el deseo y la tentación que conducía a los hombres al pecado, trajo consigo la necesidad de cubrir y ocultar los cuerpos por medio del vestido (1997, 14). Había que cubrirse, pero sin adornarse demasiado; durante los primeros siglos del cristianismo se condenó enérgicamente el adorno femenino: por un lado, de acuerdo con estos discursos, resultaba aberrante intentar modificar la creación de Dios con artificios y adornos; por otro lado, se fue instalando la idea de que las mujeres se adornan exclusivamente para seducir a los hombres. Rebeldes, desafiantes de Dios, pecadoras (Rivera Garretas, 2001, 63-64). Así, la cristiandad estableció discursos de modestia y castidad dirigidos principalmente al control de la sexualidad femenina, sin embargo, estos siempre parecían insuficientes: por su proximidad con el cuerpo, el vestido puede ocultarlo, pero también realzarlo, estableciendo un juego ambivalente entre velar y desvelar, modestia y exhibicionismo, recato y seducción. La rigurosa observación sobre los cuerpos-vestidos femeninos obligó a las mujeres a tomar conciencia permanente de su apariencia y del impacto que produce en los demás, ya que por la exposición de su cuerpo fuera de la norma no sólo una mujer era considerada inmodesta y condenada moral y religiosamente, sino que también era responsable de las reacciones de los hombres frente a su provocación (Tseëlon, 1997,

13). De tal modo, mientras que, a partir de la Edad Media, la indumentaria masculina solía ser bastante erótica —prendas bifurcadas y ajustadas al cuerpo: calzas entalladas, braguetas, jubones que resaltaban la espalda y el pecho— la femenina adoptó la forma de faldas largas o mantos que cubrían las piernas y ocultaban la figura.



15. Anónimo, *Pareja de novios*, *ca.* 1400.
En esta obra se pueden apreciar las diferencias radicales
que a partir de mediados del siglo XIV se dieron entre la indumentaria
masculina y femenina en la moda europea.

En el Renacimiento, el Humanismo introdujo nuevos elementos al debate sobre el adorno femenino. En primer lugar, las mujeres tomaron parte activa de la discusión con posturas diversas. En segundo lugar, se introdujo un contenido que ha permanecido presente en esta polémica: la contraposición entre belleza y conocimiento, entre el adorno y el saber. Entre las posturas que adoptaron las humanistas, estaban aquellas que consideraron el adorno como una imposición que las conducía hacia la esclavitud del matrimonio y la maternidad obligatoria y las separaba de la

posibilidad del estudio y el conocimiento, de modo que reivindicaban la castidad y la austeridad de la apariencia para evitar provocar el deseo de los hombres que las llevaría a dicha esclavitud (Rivera Garretas, 2001, 65).[31] Había también quienes, como Cristina de Pizan, defendieron el adorno como un placer para sí mismas, que no podía pensarse sólo en función de los hombres. Rivera Garretas reflexiona al respecto:

> El lenguaje que es el adorno femenino resulta un lenguaje peligroso y conflictivo en las sociedades patriarcales; esto es así porque el patriarcado presenta al padre como el verdadero autor de la vida. Y porque el saber, aprendido de la madre, ellas, que deben olvidar la genealogía materna deben abandonarlo; al dejar de ser niñas —al hacerse eróticamente deseosas y deseables— o transformarlo en medio de interlocución con hombres de su entorno. De ahí que el adorno femenino sea banalizado; hasta convertirlo en un lenguaje que no solo no dialoga ya con el origen del cuerpo femenino, sino que lo que debe hacer es seducir a los hombres (2001, 68).

¿Imposición o subversión? ¿Liberación o esclavitud? Las discusiones en torno al vestido, el adorno y la moda han colocado al cuerpo-vestido femenino en el centro de estas contradicciones, a pesar de que ha habido momentos en la historia cuando el interés por el vestido era compartido por hombres y mujeres por igual. En las grandes cortes europeas de los siglos XVII y XVIII, profusos ornamentos, tales como joyas, lazos, cintas, brocados, encajes, maquillaje o exóticas plumas, adornaban a ambos sexos. Incluso los zapatos rojos de tacón, actualmente asociados con la sensualidad femenina, fueron puestos de moda por el propio rey Sol, Luis XIV, quien gustaba especialmente de lucir sus torneadas piernas, y se

[31] En el siglo XV, la escritora humanista italiana Laura Cereta, en su carta titulada *Maldición contra la ornamentación de las mujeres,* se refería al adorno y el vestido como aspectos superfluos y vacuos que se oponía al cultivo del espíritu y el conocimiento: “Evoca en tu mente una mujer común, de tez triste y monótonamente vestida, puesto que me preocupo más por las letras que por los vestidos ostentosos” (Rivera Garretas, 2001, 66).

convirtieron en prenda indispensable en el guardarropa de cualquier noble de la época.

Resulta interesante notar cómo se daba la relación entre cuerpo y vestido en esa época: como explica Richard Sennett, aunque todas aquellas galas y adornos servían para atraer la atención sobre aquel o aquella que las usaba, esto ocurría "por las cualidades propias de estos adornos como objetos y no como ayudas para resaltar las peculiaridades de su cara o figura" (Entwistle, 2002, 132). De tal modo, las pelucas se hacían cada vez más altas para incluir tocados más complejos y extravagantes y los escotes de las mujeres eran cada vez más pronunciados en función de las joyas que lucían.

Durante el siglo XVIII, conforme se fue dando el proceso de urbanización de las principales ciudades europeas y aumentaron las posibilidades de sociabilidad fuera de casa, la separación entre la vida pública y la privada comenzó a acentuarse y se requirieron distintas formas de vestir para ambas esferas. Así, el espacio público exigía de una presentación en sociedad que asegurara el reconocimiento de los demás: a través de las ropas y adornos que se mostraban, las demás personas podían saber de quién se trataba, su estatus social, de tal modo que ese cuerpo-vestido se transformaba en una representación posible de interpretar puesto que se ceñía a los códigos de etiqueta. Mientras tanto, en el ámbito del hogar, las cualidades comunicativas de la ropa no eran tan apremiantes: las personas podían relajarse y usar prendas más sueltas y cómodas, que se adaptaran a las necesidades del cuerpo, tal fue el caso del famoso *négligé*, una túnica suelta que solían usar las mujeres nobles y burguesas cuando se encontraban en la comodidad de su casa. De esta forma las identidades se adquirían a través de convenciones

sociales en el vestir y de la forma de comportarse e interactuar con los demás (Entwistle, 2002, 132-133).

El pensamiento ilustrado trajo consigo cambios importantes en la organización política y en las relaciones sociales. El ornamento y el artificio se convirtieron en algo sospechoso, deshonesto y decadente por su relación con el antiguo sistema monárquico, asociándose con la voluptuosidad, el exceso, la frivolidad, el engaño y lo femenino, aunque, como mencioné antes, este estilo no era exclusivo de las mujeres. Influidos por los ideales de la revolución francesa, la ropa de campo inglesa y de las repúblicas clásicas de Grecia y Roma antiguas, los trajes de hombres y mujeres adoptaron perfiles más relajados.

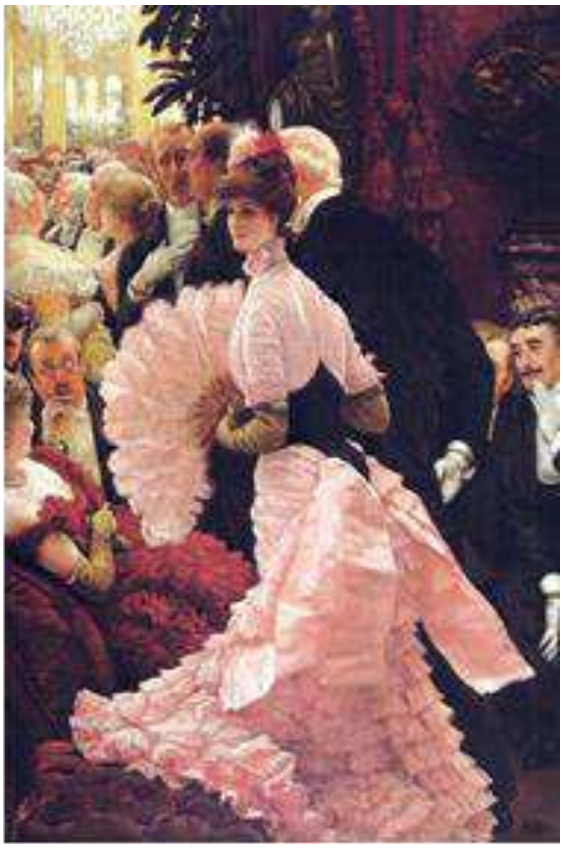


16. Louis-Léopold Boilly, *Jeu de dames*, *ca.* 1803.
En este cuadro francés puede apreciarse la indumentaria de mujeres de diferentes edades acorde con la moda imperio, popular durante el periodo de La Regencia en Francia, también conocido como estilo neoclásico. Asimismo, el atavío de la figura masculina responde a la extendida influencia del vestuario deportivo inglés, cuya sobriedad fue difundida principalmente por la figura del dandi y caracterizó la moda para el hombre moderno.

Los vestidos tipo imperio de vaporosas gasas se extendieron más allá de las fronteras francesas, simbolizando la moda y los nuevos tiempos. Como he mencionado en el capítulo anterior, en los recién independizados países latinoamericanos, la moda europea era sinónimo de modernidad y progreso. La llamada moda imperio, sin embargo, tuvo distintos alcances de acuerdo con la clase social, la racialización y la etnicidad como ejes determinantes en las exigencias y estereotipos morales y estéticos codificados en el vestir.

Las y los historiadores del traje han enfatizado la importancia del siglo XIX, enmarcado por la revolución industrial, con la producción masiva de ropa y la consolidación del capitalismo, en la recreación de dos patrones excluyentes y opuestos en los modos de vestir de hombres y mujeres, en donde la voluntad de distinción social era un factor determinante, enmarcada por la necesidad de cambio constante.[32] Así, por un lado, se dio un giro en la indumentaria masculina, que Jhon J. Flügel llamó "la gran renuncia masculina", ya que hubo una notable disminución en los ornamentos que enfatizaba el sentido práctico de la ropa, en detrimento de la dimensión estética y la posibilidad de ser hermoso (1930, 111-112). En contraposición, los trajes de las mujeres de las clases altas se tornaron cada vez más complejos, pesados y aderezados: en ellas recayó la responsabilidad de hacer visibles a los ojos de los demás las riquezas de aquel hombre —su padre, hermano o marido— que estaba a su cargo. A causa de este rol de "mujeres florero" se atribuyeron a las mujeres las características naturalizadas de narcisismo y frialdad, que se correspondían con sus prendas.

[32] Los ciclos de la moda se adaptaron a los ritmos industriales y contribuyeron para la democratización del vestir y el consumo, al tiempo que evidenciaba las luchas sociales debido a las estratificaciones de los sectores sociales (Zambrini, 2010, 137).



17. James-Jacques-Joseph Tissot, *L'ambitieuse*, *ca.*1883-1885.
Las obras de este pintor francés, por su carácter costumbrista, son muy ilustrativas de las diferencias en los roles de género en la sociedad de finales del siglo XIX. Incluso el título de esta pintura: "La ambiciosa", revela cómo era percibida socialmente una mujer que buscaba destacar en la esfera de lo público.

De tal modo, los cuerpos-vestidos masculinos se presentaban como neutrales: sobrios y discretos, sin adornos ni dejando ver características sexuales que distrajeran la atención de los valores que debían encarnar: razón, fortaleza, independencia, cultura; a ellos correspondía el ámbito de lo público, de lo político, de la ciencia. En oposición, las mujeres y las características asociadas con la femineidad eran el ser irracionales, emocionales, dependientes y confinadas al ámbito de lo privado; más cercanas con la naturaleza y el instinto que con la cultura. Algunos

estudiosos del vestido contribuyeron al reforzamiento de estas percepciones, como es el caso de James Laver, quien atribuye los constantes cambios de la moda al "principio de seducción" que denotan los vestidos femeninos; de acuerdo con este autor, la meta principal de cualquier mujer es mostrarse sexualmente atractiva frente a los hombres y, por esta razón, periódicamente se dan cambios en la zona erógena acentuada por los vestidos de moda (Laver, 1995).[33] En esta lógica binaria, mientras los hombres aparecían como constantes, responsables, confiables, las mujeres eran categorizadas como cambiantes, volubles e inestables: incapaces de tomar decisiones o de hacerse cargo de sus propias vidas.

Estas estrategias dicotómicas de representación de género extendidas a través de las prácticas vestimentarias, contribuyeron a la legitimación de las relaciones jerárquicas entre hombres y mujeres, evidentes en la división sexual del trabajo y la separación de los espacios, consolidando imágenes de cuerpos de mujeres, cruzados por múltiples paradojas: por ejemplo, una de las grandes expectativas impuestas al cuerpo femenino es que debe de ser bello, sin embargo, resulta muy delgada la línea que separa su belleza de lo amenazador y lo grotesco frente a las miradas masculinas. Por otro lado, los modelos de belleza a lo largo de la historia han coincidido en que la belleza femenina debe de ser natural, "auténtica", sin embargo, se imponen modelos estéticos y morales imposibles de alcanzar si no es a través del artificio. El cuerpo femenino como objeto de deseo de la mirada masculina heterosexual ha sido representado y reproducido hasta el cansancio por el arte y los medios de

[33] De acuerdo con Laver existen tres factores que explican los constantes cambios de la moda: el principio de distinción, el principio de seducción y *zeitgeist*, o espíritu de la época (1995 [1969]). Actualmente, estos enfoques han sido superados debido a sus limitados alcances para explicar el complejo fenómeno de la moda.

comunicación, ha sido convertido en espectáculo por el cine y la publicidad, pero al mismo tiempo, ha sido invisibilizado desde el punto de vista cultural y político. Ha de ser un cuerpo seductor, aunque dicha seducción sea, al mismo tiempo, deseada y reprochada, incluso, enérgicamente castigada. Esta ambivalencia lleva a la dualidad vida y muerte: el cuerpo de la mujer madre, dador de vida, pero también como ese cuerpo pecaminoso que trae consigo la enfermedad, ese cuerpo portador de la muerte (Tseëlon, 1997, 5-6).

Las grandes ciudades modernas, en constante expansión, se tornaron espacios impersonales, alienantes y vacíos, lugares llenos de extraños y, por consiguiente, llenos de peligros, especialmente para las mujeres quienes, al asociarse con la naturaleza y el espacio doméstico, como he señalado, debían preferentemente permanecer en casa. La presencia femenina en el espacio público adquirió una connotación intimidante y amenazadora, estrechamente vinculada con el miedo a que se diluyeran las fronteras entre lo privado y lo público. En la ciudad, el cuerpo-vestido femenino, debidamente ornamentado como suponían las expectativas de la época, se presentaba inevitablemente como un objeto para ser visto, un espectáculo, que no podía pasar desapercibido. En contraste, las ropas masculinas, cada vez más sencillas, les permitían recorrer la ciudad con comodidad, confundirse entre las multitudes, observarlo todo, sin sorprenderse de nada, tal como la figura del *flâneur* descrita por Baudelaire; sin embargo, no existió un equivalente femenino: una mujer que vagaba por la calle, mirando, sólo podía tratarse de una prostituta, de modo que la mirada de las mujeres se convirtió en signo de una conducta licenciosa e inmodesta (mujeres públicas), reforzando la oposición dicotómica entre lo femenino como lo pasivo, objeto de la mirada y del deseo, y lo masculino como el sujeto que mira (Warwick y

Cavallaro, 1998, 177-178).[34] No podemos olvidar que este modelo de las esferas separadas para hombres y mujeres, entre lo público y lo privado, funcionó con mucha efectividad en la construcción del estilo de vida burgués, específicamente (Pollock, 1988, 263).

Por otro lado, con la producción en masa y la tendencia "democratizadora" de la moda, resultaba más complejo distinguir quién era quién entre las multitudes de desconocidos que deambulaban por las calles.[35] El vestir dejó de ser un código transparente que podía ser leído por todos y todas. Por un lado, la ropa funcionó como una coraza protectora frente a las miradas extrañas, un disfraz que permitía a la usuaria o usuario camuflarse con el resto de la gente y pasar desapercibida o aparentar la identidad que conviniera ante cada circunstancia. Por otra parte, la influencia del Romanticismo y su interés por la singularidad del individuo, retomado por la ascendente burguesía, contribuyeron a la idea de que el carácter se encuentra inmanente en la apariencia (Entwistle, 2002, 152).[36] Así, la ropa debía de comunicar la "verdadera naturaleza" de las personas, algo así como su esencia, su "ser auténtico". Esta asociación entre apariencia y autenticidad dio origen a la preocupación moderna por el control del aspecto corporal como capital y como fetiche.

---

[34] Elizabeth Wilson da seguimiento a la problemática relación entre las mujeres y el espacio urbano en su artículo "The Invisible Flâneur" (2000, 72-94), en donde señala la importancia de la figura del *flâneur* como modelo de la mirada masculina en la modernidad.

[35] Debo aclarar que aunque la industrialización de la producción textil supuso una expansión de los mercados y una accesibilidad a las prendas hasta entonces inédita, siempre surgen nuevos medios para la distinción de las clases sociales altas frente al resto de la sociedad. En el siglo XIX eso significó la Alta Costura, inaugurada por el modisto inglés Charles Frederic Worth.

[36] Discursos científicos como la fisionomía y la frenología coinciden en la interpretación de la apariencia (la distribución de la cara, las medidas del cráneo, la textura de la piel, el color de los ojos) como medio para conocer el "carácter interno" de los sujetos, incluso saber si tenían tendencias criminales u otros rasgos de la personalidad (Entwistle, 2002, 153).

Lo anterior nos lleva a interpretar los vestidos como lugares marcadamente distintos para las mujeres y para los hombres, que se experimentan de formas totalmente diferentes. La falda es el ejemplo más gráfico de esto.[37] En el imaginario occidental, la falda se ha constituido como la prenda femenina por excelencia.[38] Las antiguas faldas decimonónicas, con sus voluminosas estructuras interiores y sus pesados bajo faldas, limitaban la movilidad corporal de las usuarias, impidiéndoles desempeñar ciertas actividades. Una larga lucha implicó para las mujeres el derecho a cambiar las enaguas por pantalones y subvertir el tabú respecto con el travestismo. La conquista no fue un proceso lineal, sino una serie de altibajos cuyas consecuencias simbólicas, sociales y políticas implicaron mucho más que la posibilidad de movimientos ágiles: el vestir se constituyó en un lugar de subversión de los roles tradicionales de las identidades de género, comprendidos, constituidos y organizados binariamente en función de la "naturaleza" a partir de la diferencia sexual que fue el sustento ideológico de la modernidad y que continúa justificando la separación de los géneros en el mundo social, junto con las consecuentes asimetrías en las relaciones de poder.[39]

En la sociedad de masas contemporánea y la cultura de consumo, las representaciones de género a través del vestido y la moda se han diversificado. Lipovetsky observa cómo con el surgimiento del *prét-a-porter* en la década de los sesenta se augura el fin del "dirigismo disciplinario de la apariencia" y comienzan a proliferar una mulitiplicidad de propuestas estéticas: ya no hay una sola moda, sino una heterogeneidad de modas,

[37] Abordo este tema con mayor detalle en mi ensayo "Relatos desde la falda" publicado en Nieves Torralba, ed. (2015) *El papel de la falda*, México, UNAM.
[38] Por ejemplo, el vestido es el elemento que distingue lo femenino de lo masculino en los señalamientos de los baños públicos.
[39] Sobre este tema, el libro de Christine Bard, *Historia política del pantalón* (2012) ofrece un detallado recorrido histórico a través de los usos y significados de esta prenda en la cultura occidental.

todas ellas igualmente legítimas (Lipovetsky, 1990, 119-171). Las identidades de género se expresan a través de modelos más variados, entre los cuales, los sujetos pueden elegir. El símbolo jerárquico se ha reducido en favor del placer, la comodidad y la libertad, ya que el vestido más que buscar señalar una pertenencia a una clase social, busca una identificación fundamentada en el gusto y el estilo de vida. En este contexto, la lucha por la singularidad se convierte en el motor del consumo masivo.

El vestido es un lugar de enorme dinamismo, siempre cambiante, polivalente. Puede constreñir o liberar, puede ser herramienta de adaptación o arma de transgresión. Sin duda, las subversiones de los patrones hegemónicos de los modos de vestir ponen en primer plano el cuestionamiento de la construcción histórica y social de las identidades de género y/o sexuales binarias. La práctica artística es uno de los espacios en donde es posible que se den dichas subversiones, se disuelvan las identidades como universales absolutos que se inscriben en las formas de subjetivación como sistemas normativos y se trastoquen los dispositivos de verosimilitud en la representación para desarrollar estrategias de alteridad ante lo conocido como femenino (Barreda, 2011, 326).

c) El vestido y las artes: encuentros

Las relaciones entre las prácticas artísticas y las del vestir se han entretejido de maneras muy diversas a lo largo de la historia. Por ejemplo, en su libro *The Visible Self* (2010), la estudiosa del vestido Joanne Eicher dedica un capítulo a lo que ella llama el “arte del vestido”, en donde incluye tanto el diseño y la producción de moda, la moda callejera (*street fashion*), *wearable art* y los vestidos del mundo, como las producciones

artísticas que podemos encontrar en museos, galerías o teatros y salas de conciertos (Eicher, 2010, 312).

La noción de *arte* para Eicher se refiere tanto a procesos como a artefactos. Como proceso, el arte está relacionado con individuos llevando a cabo actividades que se materializan en la producción de artefactos cuya forma y composición puede ser evaluada a partir del significado que la articulación de los elementos formales tenga para quienes lo miran. La autora señala que el proceso estético del vestir incluye la manipulación tanto de elementos físicos como semánticos y simbólicos del vestido (2010, 328).

En ese sentido, la forma en que Eicher piensa "el arte del vestido" es muy amplia: se basa en la experiencia de los individuos vistiendo sus cuerpos como miembros de un grupo cultural específico, que ponen en práctica ciertos códigos estéticos para expresar quiénes son frente a los demás. Eicher subraya que el resultado de este proceso comunicativo generalmente produce satisfacción emocional tanto a la persona que articula el mensaje como a la que lo interpreta; sin embargo, si quien observa no comparte los mismos códigos culturales, el efecto se torna imprevisible: "el arte del vestido se encuentra, en realidad, en los ojos de quien lo mira" (2010, 317).

En coincidencia con esta idea, la historiadora del arte británica Anne Hollander solía decir, "el arte del vestir es el arte que todos practicamos" (Yardley, 2014). Sin embargo, me interesa explorar aquí la forma en cómo las artistas contemporáneas han utilizado este aspecto de cercanía y familiaridad que poseen las prácticas del vestir en nuestra interacción social diaria y analizar sus posibilidades como una forma de arte —tanto en lo referente con la producción del vestido como al vestir como técnica

corporal que ejecutamos día con día—, y en sí mismas o mediante sus encuentros con otras expresiones artísticas.

El cuerpo, el vestido y el cuerpo-vestido son considerados formas de arte legítimas en muchos contextos. Victoria Ebin en su libro *The Body Decorated* (1979) muestra, desde una perspectiva antropológica, numerosos casos de cuerpos decorados en distintas culturas alrededor del mundo, a través de prácticas vestimentarias cotidianas o rituales que requieren de un dominio técnico altamente especializado y que articulan complejos mensajes en los cuales están imbricados componentes simbólicos, expresivos, códigos culturales o exploraciones formales. Así, podemos pensar en las escarificaciones geométricas de los Tiv de Nigeria, en los elaborados tocados de plumas que usan los Wahgi de Nueva Guinea o en los fastuosos trajes bordados utilizados en el Carnaval de Huejotzingo en Puebla. Sin embargo, la confección y el vestir, así como las artes textiles, el tejido y el bordado han sido sistemáticamente excluidos de la historia del arte occidental, ya que son prácticas que suelen producirse y/o hacer referencia a las historias de aquellos y aquellas a quienes ocupan lugares de subalternidad dentro de la sociedad: mujeres, niños, indígenas, migrantes, ancianos, amas de casa, enfermos mentales, desplazados. Desde el Renacimiento, cuando se empezaron a diferenciar las Bellas Artes de la artesanía, la sociedad patriarcal ha relegado este tipo de prácticas al ámbito de lo doméstico (Angulo y Martínez, 2016, 56), ubicándose fuera de los cánones y discursos institucionales del arte.

Asimismo, el vestido ha sido un componente y un complemento de muchas artes: la literatura, las artes escénicas y las artes visuales, valiéndose de diversas estrategias y con múltiples intenciones, han incorporado el vestir en sus quehaceres. Por ejemplo, en la literatura las

descripciones del vestido contribuyen para que el lector comprenda el contexto de los personajes de la historia, así como para caracterizar su personalidad y sus emociones.

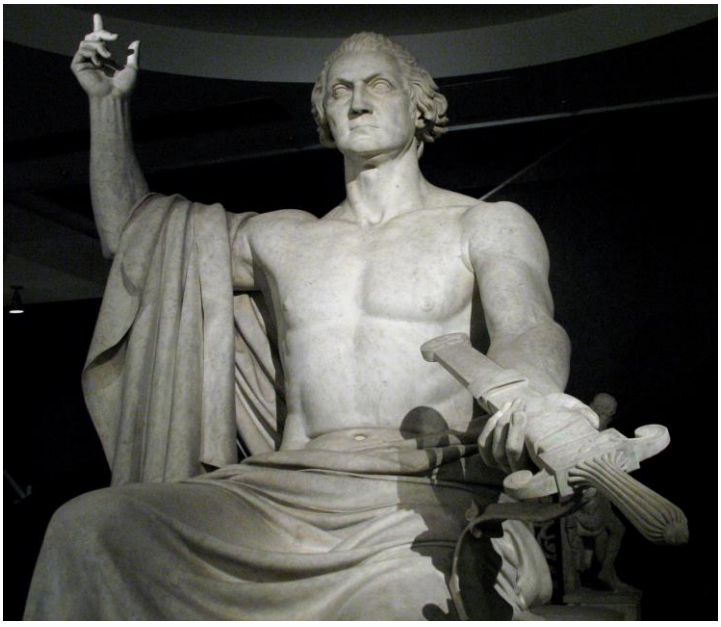
Por otra parte, las artes escénicas han sido un espacio de particular riqueza para la experimentación formal y conceptual a través del vestido, como un enclave de intercambio disciplinar, en donde la interacción entre cuerpos, vestidos y contextos mediante la acción ha ocupado un lugar preponderante. Estas experiencias abarcan desde las espectaculares puestas en escena en las cortes barrocas hasta las experimentaciones que desde finales del siglo XIX comenzaron a centrarse en las posibilidades de los cuerpos en movimiento a través de la indumentaria en el espacio: Löie Fuller y su *Skirt Dance* o los vaporosos vestidos de Isadora Duncan, son algunos de los casos más destacados en esos años. Posteriormente, las experiencias cubistas y futuristas y las exploraciones de Oskar Schlemmer en la Bauhaus con el vestuario teatral tuvieron gran influencia en la forma de aproximarse al cuerpo.



18. Frederick Glasier, *Löie Fuller, Serpentine Dance*, 1902.

La relación entre el vestido y las artes visuales ha sido muy intensa y fecunda. A través de la escultura y, sobre todo, de la pintura, los y las artistas se convirtieron en una especie de cronistas de los usos y costumbres de su tiempo, al representar detalladamente los ideales estéticos de su época en sus obras. Por ejemplo, la pintura costumbrista flamenca del siglo XVII es un valioso documento que registra las modas tanto de las clases sociales altas como de los sectores populares en aquel momento.

El acto de vestir es una forma de performance basada en los ideales culturales correspondientes a una época y contexto específicos que, como señala Anne Hollander, "al ser pintado", es generado de manera consciente (1971, 477), refiriéndose al potencial interpretativo que posee el vestido dentro de las representaciones pictóricas que buscan retratar su entorno. Esto es claro en los retratos de los personajes de la realeza o de los grandes héroes, en donde la vestimenta coadyuva de forma explícita a configurar imágenes idealizadas de dichas figuras. Algunos artistas, al pintar personajes poderosos solían enaltecer su apariencia con elaborados vestuarios, con el fin de dejar registro del prestigio y la importancia de sus patronos. Por ejemplo, en la tradición pictórica europea, el *himation* —una túnica drapeada de origen griego—, ha sido utilizado para investir a ciertas figuras de honor y respecto: los sabios griegos y romanos eran retratados usando un *himation;* la figura de Cristo, tradicionalmente ha sido representada de la misma manera; los reyes y héroes también han sido ataviados con esta prenda, tal es el caso del famoso retrato que Hyacinthe Rigaud pintó de Luis XIV emperifollado de manera opulenta para mostrar los alcances de su poder y riqueza, o la escultura de George Washington, en donde el *himation* funciona como una referencia a los orígenes de la democracia (Eicher, 2010, 392).



19. Horatio Greenough, *George Washington*, 1840.

Cuando las representaciones de la vida cotidiana empezaron a tomar relevancia frente a los grandes lienzos que abordaban temas religiosos o históricos, el vestido (o su ausencia, como en el ejemplo de la obra *El despertar de la criada* de Sívori, mencionado en el capítulo anterior) se convirtió en una herramienta plástica que permitía cuestionar y poner en evidencia los problemas de la sociedad, sus contradicciones y sus omisiones. Ya en el siglo XIX tenemos ejemplos de artistas que, si bien no utilizaban el vestido en sí mismo como obra, ya lo incorporaban como un elemento subversivo dentro de su expresión plástica para cuestionar ciertos funcionamientos de la sociedad (Chavarría, 2007, 7). Un ejemplo de esto fue el escandaloso efecto que tuvo el retrato de *Madame X*, del pintor estadounidense John Singer Sargent (1856-1925) en el salón parisino de 1884. Los críticos franceses consideraron que el pintor insultaba a la dama con ese retrato, al grado de que el cuadro hubo de ser retirado. El causante del revuelo era el vestido de la protagonista. No fue suficiente que Sargent colocara una pequeña luna sobre la cabeza de la

modelo para relacionarla con Diana, la diosa de la caza, y así distraer la atención de la pálida piel que quedaba expuesta por el profundo escote de aquel vestido negro (Chavarría, 2007, 6-7). El cuerpo-vestido de *Madame X* confrontaba los valores morales del público victoriano; su actitud y frontalidad cuestionaban el ideal femenino dominante y contribuían para la configuración de un nuevo modelo.



20. John Singer Sargent, *Madame X* (Madame Pierre Gautreau), 1884.

Un momento clave en el nexo entre arte y vestido fue el surgimiento de la Alta Costura, a mediados del siglo XIX. Con figuras como Charles Frederick Worth (1825-1895), considerado el primer diseñador de modas como los conocemos ahora, el vestido adquirió un carácter escultórico que, simplemente, tenía la particularidad de tener al cuerpo humano como soporte. La propuesta de Worth no era simplemente vender vestidos de

calidad como un símbolo más de estatus. Lo que él planteó por primera vez fue la experiencia única de usar una de sus creaciones: al comprar un vestido diseñado por Worth, las mujeres compraban la singularidad de Worth, una experiencia comparable con la sensación experimentada al entrar en una habitación donde cuelga el cuadro de un Gran Maestro. De hecho, para Worth la diferencia entre el arte de crear vestidos y la pintura o la escultura era simplemente técnica (Greczy y Karaminas, 2012, 7). Así, la Alta Costura tomaba del arte el modelo de la experiencia única y del genio creador, cuya autoría le brinda identidad y valor al vestido.

Sin embargo, a pesar de que, tanto la Alta Costura como el arte proponían experiencias estéticas, esto no logró alterar el orden jerárquico. Adam Geczy y Vicky Karaminas explican cómo para los parámetros dicotómicos del proyecto moderno, la moda se construyó como la alteridad del arte (2012, 3). Mientras la moda era considerada frívola, del ámbito de lo femenino, de lo corpóreo, de lo efímero; el arte, en oposición, pertenecía al mundo de lo masculino, asentado en el ámbito de la razón y de la psique, de lo auténtico y lo trascendente. Sin embargo, los creadores en ambos casos eran masculinos.

A principios del siglo XX, el paradigma del arte tradicional sufrió una fractura dando lugar a la diversidad de exploraciones plásticas y formales emprendidas por las llamadas vanguardias artísticas. Con la intención de romper con los cánones académicos, emanciparse del pasado y fusionar el arte y la vida cotidiana, algunos y algunas artistas encontraron un espacio idóneo en la vestimenta. Las nociones de la moda y el arte como lugares constitutivos de la belleza canónica se pusieron en tela de juicio.

En ese contexto, mientras modistos como Frederick Worth y Paul Poiret (1879-1944) declararon el estatus de arte a su producción vestimentaria, muchos y muchas artistas se interesaron por las

posibilidades que ofrecía la producción textil y el modelado del cuerpo: Gustav Klimt (1862-1918), Mariano Fortuny (1871-1949) o Sonia Delaunay (1885-1979) son ejemplos emblemáticos de artistas que llevaron sus experimentaciones plásticas al plano de la experiencia cotidiana a través del vestido.



21. Sonia Delaunay y dos amigas en el estudio de Robert Delaunay, rue des Grands-Augustins, Paris, 1924.

Por su parte, para los futuristas italianos y los constructivistas rusos, el diseño de indumentaria era un elemento más de su utópica intención de cambiar las estructuras sociales. Los futuristas, por ejemplo, consideraban que los artistas debían de tener incidencia en todos los ámbitos de la vida cotidiana: la arquitectura, la música, la comida, el mobiliario, los juguetes y, por supuesto, la ropa. En ese sentido, el vestido era un asunto concerniente al arte y debía de ser creado por artistas. Su objetivo con esto, como señala Radu Stern, “no era simplemente reemplazar una moda con otra sino abolir el sistema mismo de la moda diseñando la ropa como

una obra de arte" (Stern, 2004, 29). Esto implicaba cambiar la lógica de normalización en la cual operaban los diseñadores para pasar a la lógica de la obra abierta, en donde el usuario tomara parte activa en la creación de sus prendas, como lo proponía Giacomo Balla (1871-1958), en el manifiesto de *La vestimenta masculina futurista* (1914).[40]

Los futuristas utilizaron el argumento de la higiene, tan arraigado en el pensamiento moderno, con un nuevo sentido: el de "la guerra como higiene del mundo".[41] Con el inicio de la primera guerra mundial, los argumentos que alentaban para vestir ropa alegre y colorida cambiaron en el contexto de la batalla entre neutrales (pacifistas) e intervencionistas en el manifiesto de *La indumentaria antineutral* (1914) de Giacomo Balla (Braun, 1995, 35).[42] Si en el primer manifiesto se había establecido que el traje de luto debería abolirse y emplearse colores vivos que manifestaran dinamismo, ahora el motivo era que la muerte heroica no se debía lamentar sino celebrar usando ropa roja (Cruz Bermeo, 2009, 1).

Así, en aras de "reconstruir el universo" (Depero, 1915) y avanzar hacía una utopía futurista, Balla, Crali y Thayaht diseñaron prendas que ofrecieran una experiencia estética, higiénica, económica y funcional a los y las usuarias. Por ejemplo, Ernesto Thayaht (1893-1959) diseñó la *Tuta* (1918-1919), una especie de overol acompañado de unas sandalias, que proponía como prenda única, la cual liberaría a los hombres de las distinciones de clase social y podría ser usada para cualquier ocasión, aspirando a la uniformidad y la universalidad. Digo "hombres" porque

[40] En este manifiesto, Balla introducía los llamados "modificadores" los cuales consistían en aplicaciones que tenían texturas, colores y olores y podían ser accionados por el usuario según sus intenciones (Stern, 2004, 155-156).
[41] "Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer", Filippo Tommaso Marinetti, *Manifiesto futurista*, (1909).
[42] El manifiesto de *La indumentaria antineutral* es un ajuste que hace Giacomo Balla a su propio manifiesto de *La vestimenta masculina futurista*, elaborado cuatro meses antes (Stern, 2004, 157-159).

dentro de esa igualdad utópica que proponía Thayaht, las distinciones de género no se disolvían, de este modo, en el modelo original de la *tuta* la parte inferior era bifurcada, para hombres, y había también un modelo con falda para las mujeres.



22. Ernesto Thayaht (Michahelles), *Boceto de tuta para mujer*, 1918-1919.

Hubo también artistas cuya producción utiliza el acto de vestir como una herramienta para desenmascarar los mecanismos sociales y no para revestirlos. Estos vestidos elaborados con la intención de develar en vez de cubrir empiezan a aparecer con mayor frecuencia en el arte moderno y contemporáneo, trabajados por artistas desde diversos medios y soportes. Durante la primera mitad del siglo XX, las interacciones entre arte y vestido que se suscitaron a través del surrealismo fueron una influencia clave para la superación de fronteras disciplinarias. Los y las artistas surrealistas se relacionaron con el mundo de la moda y el vestir, además de como un referente dentro de su creación pictórica y escultórica,

incorporando sus prácticas, tales como la fotografía de moda, el diseño de moda, de textil, de vestuario teatral, de joyería y de escaparates, así como la apropiación de lenguajes tomados de las revistas y de la publicidad de moda. La materialidad de la ropa como cubierta que significa al cuerpo, permitió al arte surrealista adquirir una dimensión visual encarnada, al tiempo que experimentaban con la creación de piezas funcionales a partir de objetos inusuales o extraordinarios (Stent, 2011, 104). Cuestionaban una serie de dicotomías, que iban desde los límites disciplinares —entre las Bellas Artes y las artes aplicadas o el diseño), hasta tensiones de índole filosófica, entre el cuerpo y la obra de arte, entre el cubrir y el descubrir, entre la ficción y la realidad, pasando por la crítica a la cultura de consumo. La moda y sus lenguajes fueron un medio ideal para insertarse en la vida cotidiana y poner en tensión nociones de autoría, originalidad y autenticidad,[43] así como para que sus obras obtuvieran un mayor impacto en el público.

Resulta significativo mencionar que, aunque con frecuencia al estudiar las relaciones entre moda y surrealismo, suelen aparecer únicamente nombres de las grandes figuras masculinas como René Magritte (1898-1967), Man Ray (1890-1976) o Salvador Dalí (1904-1989), numerosas artistas asociadas con el surrealismo como Leonor Fini (1907-1996), Lee Miller (1907-1977), Nusch Eluard (1906-1946), Jacqueline Lamba (1910-1993), Méret Oppenheim (1913-1985), Frida Kahlo (1907-1954) y Claude Cahun (1894-1954) —la mayoría de ellas invisibilizadas en el relato hegemónico de la historia del arte y conocidas como musas u "objeto de inspiración de los artistas varones"—, incorporaron el vestido

[43] En la era de la reproductibilidad técnica, tanto los artistas como los diseñadores necesitaban ser capaces de diferenciar sus trabajos originales de las copias masivas, y la mejor manera de hacerlo fue mediante alguna marca que, más allá de la firma (física) o las etiquetas, se concretó en un estilo definido vinculado con el nombre del creador.

como un componente central en su trabajo; algunas hicieron de su cuerpo-vestido un espacio lúdico de exploración estética y conceptual, de posicionamiento crítico frente a las estructuras políticas y sociales.

Tal es el caso de la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli (1890-1973). Frecuentemente pasada por alto en las revisiones de las producciones surrealistas, Schiaparelli fue una artista quien desafió las formas convencionales de representar lo femenino, desbordando la mirada de la mayoría de los artistas surrealistas, quienes miraban el cuerpo femenino como un objeto de deseo para el consumo masculino. Como observan Evans y Thorton, la naturaleza de la sexualidad era una de las preocupaciones centrales en las indagaciones surrealistas, las cuales se manifestaba a través de representaciones femeninas, frecuentemente, erotizadas de manera violenta. El cuerpo femenino fetichizado, fragmentado, modificado, erotizado, idealizado para transmitir las preocupaciones psicológicas, sociológicas y sexuales, era frecuentemente representado a través de la figura del maniquí, de fragmentos corporales (ojos, labios, pechos, manos, piernas, pies) y elementos como las pieles o el terciopelo tenían connotaciones eróticas (Wood, 2007, 6). Al mismo tiempo, lo femenino era interpretado como metáfora del juego de las apariencias, del discurso de la ilusión, el artificio y la mascarada (1991, 53).

La posición de Schiaparelli como diseñadora —uno de los pocos campos profesionales que ofrecían libertad creadora para las mujeres desde una posición de relativa igualdad respecto con los hombres o, por lo menos, mucho mayor que en el campo de las artes plásticas— le permitió explorar y desarrollar temas como la sexualidad, el erotismo o la muerte, desde una perspectiva consciente y crítica. Reconocida actualmente como pionera de la ironía y el absurdo dentro de la moda, Schiaparelli empleó

técnicas y recursos visuales, desarrollados por el surrealismo: aplicaciones de materiales inusuales, ilusiones ópticas y *trompe l'oeil*, estrategias a través de las cuales, confeccionaba prendas inquietantes, desconcertantes, que cuestionaban los ideales corporales y las normas de género.

Con frecuencia, Schiaparelli puso en tensión las fronteras entre el vestido y el cuerpo a través de decoraciones que semejan órganos internos del cuerpo, como el famoso *Vestido esqueleto* (1939) o simulando rasgaduras en la carne a través de estampados, que llevan a la superficie lo que debería permanecer fuera de la vista, debajo de la tela, de la piel; aquello que pertenece al terreno de lo abyecto. En otros casos, sus prendas borran los límites entre el cuerpo y los objetos inanimados, como ocurre con su *Abrigo escritorio* (1936), en el cual el torso está cubierto de funcionales cajones, haciendo de los cuerpos de las usuarias, funcionales piezas de mobiliario en un irónico comentario hacia los roles de género. También solía confeccionar prendas que simulaban partes del cuerpo, elaboradas para usarse en lugares que no les correspondía, o que operaban como analogías. Tal es el caso de *Sombrero ojo* (1950), un sombrero de satín rojo con visera, al cual decidió dotar de una insólita oradación, permitiendo que el ojo de la usuaria asomara a través de la prenda. Sobre el agujero hay una curveada aplicación plateada que semeja una ceja. El contraste entre los lujos materiales y lo absurdo del diseño, genera un resultado desconcertante. Al introducir colores brillantes y deslumbrantes, se juega con la idea de lo inseperado, mediante la dislocación sistemática de elementos.



23. Elsa Schiaparelli, *Sombrero ojo,* 1950.

En los ejemplos anteriores puede reconocerse que el vestido dentro de las artes visuales adquiere un carácter polisémico que hace posible la articulación de múltiples funciones, incluso contradictorias: el vestido como un marco aislante o como frontera, el vestido como margen o tejido conector, el vestido como un mecanismo que descarna el cuerpo, operando al servicio del orden simbólico, el vestido como agente materializador, el vestido como un borde ambiguo que alude al regreso de lo abyecto, el vestido como "cuerpo sin órganos" que se propaga a través del contagio, el vestido como caprichoso compañero en una relación amorosa; el vestido como una máscara que impide y facilita simultáneamente la revelación del individuo (Warwick y Cavallaro, 1998, 157).

d) Vestir como práctica artística

Una de las primeras en argumentar que el vestido es una forma de arte visual fue la estudiosa británica Anne Hollander, quien concibe la

indumentaria como una creación de imágenes que tienen como medio el *yo visible* (1993, 311).[44] Su propuesta consistía en analizar las representaciones del cuerpo vestido en la cultura visual occidental, para lo cual, elaboró un recorrido que partía del arte clásico griego y hacía una revisión de las diferentes etapas de la pintura europea, para culminar con las imágenes cinematográficas y de las revistas de moda contemporáneas con el propósito de analizar la forma en cómo las imágenes artísticas median nuestra percepción del vestido (Hollander, 1993, xi). Es decir, de acuerdo con Hollander, la pintura figurativa o las visualidades producidas por la cultura popular que recibimos a través del cine y la televisión, comparten o refuerzan las idealizaciones del cuerpo-vestido que propone la moda.[45]

En efecto, podemos aproximarnos al vestido como una producción visual más, sin embargo, se trata de una experiencia compleja, que rebasa la concepción de la experiencia estética como pura visualidad, y que adquiere sentido a través de su dimensión performática. La propia Hollander subraya la importancia que tiene el partir de la acción, del acto de vestir, para comprender el potencial expresivo del vestido en su interacción con el cuerpo (1971, 485); sin embargo, los materiales que somete al análisis son siempre textos (pinturas, fotografías, gráfica) en donde no aparece la dimensión del vestir como práctica contextuada en la que se reconozca como una experiencia corporal y como resultado de acciones prácticas llevadas a cabo por los sujetos sobre sus cuerpos.

---

[44] "*Visible self*", en palabras de Hollander.

[45] Citando a Hollander: "With clothes as with art, it is the picture itself, not the aspects of culture or personality it reveals, that demands the attention first and appeals directly to the imagination through the eye. Because they share in the perpetually idealizing vision of art, clothes must be seen and studied as paintings are seen and studied not primarily as cultural by-products or personal expressions but as connected links in a creative tradition of image-making." (1993, xvi)

Por su parte, Amelia Jones aborda la construcción de identidades de género a través del vestido. La autora elabora una revisión de algunos casos paradigmáticos de artistas masculinos en Occidente durante los siglos XIX y XX, quienes se valieron de los códigos vestimentarios para proyectar identidades de género determinadas por sus contextos específicos a través de diversas estrategias. El eje central del texto es el uso del vestido como lugar de transgresión o reforzamiento de los estereotipos de género dominantes. La autora destaca cómo frente a la ya mencionada "renuncia masculina", a lo largo del siglo XIX, algunos artistas usaron el cuerpo-vestido para encarnar el rol del "artista-obrero-genio", mientras que otros a través de su arreglo y su indumentaria, atrajeron la atención sobre su cuerpo. Al tomar el papel del objeto observado (exhibicionismo), es decir, en una posición convencionalmente asociada con lo femenino, estos artistas negocian su masculinidad desde un lugar de subversión. En el trabajo de esta autora se analiza cómo el vestido puede ser movilizado para impugnar o desarmar los estereotipos de género, clase y distinciones étnicas y raciales, así como puede ser empleado para reforzar, ya sea por oposición o como parodia, las nociones convencionales de la diferencia (Jones, 1995, 30).

Un ejemplo paradigmático para hablar de cómo los y las artistas comenzaron a experimentar con su propia imagen en lo que Amelia Jones llama *self-presentation-in-performance*, es decir, la proyección de su identidad artística a través de la ropa y otros códigos corporales performados o puestos en acción (1995, 18), es el caso de Frida Kahlo (1907-1954). Como mencionaba en el capítulo anterior, la artista adoptó el traje de tehuana, —al igual que muchas otras figuras del arte y la intelectualidad mexicana de la época—, como una pieza clave para su configuración identitaria desde el cual articulaba distintos fragmentos de

su experiencia. Diversos factores explican la inclinación de la pintora por la ropa tradicional, especialmente la procedente del Istmo de Tehuantepec.



24. Frida Kahlo, *Mi vestido cuelga ahí*, 1933.

Por una parte, la herencia cultural zapoteca dejada por su madre, que, aunada con la mítica imagen de fortaleza e independencia de las mujeres istmeñas alimentada por artistas, escritores e intelectuales de la época, confería a la artista estas cualidades. En el proceso de construcción de lo nacional del México postrevolucionario que le tocó vivir a Kahlo, el elemento de "lo popular", entendido como aquellas producciones elaboradas por "el pueblo", cobró una relevancia central para la configuración de una estética de lo mexicano, de la cual, tanto ella como Diego Rivera (1886-1957) fueron grandes promotores. Por otra parte, desde su posicionamiento ideológico de izquierda, vinculada con el

partido comunista, la ropa tradicional le permitía hasta cierto punto, mantenerse al margen del consumo de la producción masiva y siempre cambiante de la industria de la moda. Asimismo, es bien conocida su preferencia por las faldas largas como estrategia para cubrir sus defectos físicos. De tal forma, los trajes de Frida conjugaban con elocuencia su ideología política, sus pertenencias e identificaciones, sus tradiciones, sus decisiones estéticas, su historia familiar y personal.[46]

Durante la década de los sesenta se da un cambio de paradigma en el campo artístico: la obra de arte contemporáneo no busca representar sino presentar; más que significar, se pregunta o intenta desentrañar los mecanismos por los cuales las obras significan o crean sentido. Su apuesta es por sacar a la luz, visibilizar, los resortes que sustentan las versiones hegemónicas de lo real. Además de los lenguajes tradicionales de las bellas artes —pintura y escultura—, el arte contemporáneo ha empleado el vestido de manera recurrente a través de la instalación, el arte objeto, la fotografía, el video arte y el performance.[47] Asimismo, se

[46] Al hablar de las prácticas vestimentarias de Frida Kahlo es indispensable mencionar que en 1926, a los 18 años, apareció en unos retratos familiares ataviada con un traje masculino de tres piezas con actitud rebelde, probablemente influenciada por la moda francesa *á la garçone*. Su gesto enérgico y su mirada desafiante, contrasta con la apariencia tímida y la mirada suave de su madre y sus hermanas, quienes visten vestidos ligeros. Años más tarde, en 1940, recuperó el atuendo masculino en el autorretrato titulado *Cortándome el pelo con unas tijeritas,* en el que incorpora los versos de una canción popular — "Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero" — La pintora se presenta vestida con un traje de hombre que visiblemente le queda grande, combinado con zapatos de mujer y pendientes, y con el cabello cortado, en una especie de renuncia o de rechazo de su apariencia femenina, pero ¿con qué intención? Eli Bartra, sugiere que esa falta de identificación con el ideal femenino podría referirse al rechazo que sentía por parte de su marido. Además, la autora se pregunta si podría reflejar el deseo de ocupar el lugar de Diego y lo que implica esa masculinidad o, por el contrario, podría ser una crítica a la masculinización de las mujeres (Bartra, 2003, 76). Sin duda, una vez más, el retato sugiere una manifestación de rebeldía, una provocación, el cuestionamiento al modelo de femineidad imperante, que ya se había manifestado en sus retratos fotográficos de los años veinte.

[47] El performance y la instalación son prácticas que se insertan en el mundo del arte en el marco de las propuestas teóricas en la década de los sesenta, de acuerdo con las cuales, la noción de creación de la obra de arte ya no se enfocaba en la producción de un objeto

incorporaron técnicas, anteriormente consideradas dentro del ámbito de la artesanía o las artes aplicadas, por su asociación con lo utilitario, con la esfera de lo doméstico, de lo privado, en donde, en contraste con quienes hacían las Grandes Obras Maestras, estaban ubicados los componentes sociales hasta ahora invisibles: lo híbrido, lo impuro, lo indígena, lo negro, lo no-occidental y, por supuesto, lo femenino. El bordado, el tejido, la confección, la incorporación de una multitud de nuevos materiales no convencionales abrieron el campo de la experimentación, generando otro tipo de experiencias plásticas.

En este contexto, las relaciones entre arte y vestido se multiplicaron: con frecuencia comenzó a aparecer como herramienta que posibilita o da sentido al desarrollo de una acción o performance, por ejemplo, pienso en trabajos emblemáticos como el *Electric Dress* (1956) de Atsuko Tanaka (1932-2005), el vestido en *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono (1933-), las extensiones corporales desarrolladas por Rebecca Horn (1944-) o las exploraciones identitarias a través del vestido de artistas como la estadounidense Cindy Sherman (1954-), el japonés Yasumasa Morimura (1951-) o la artista india Pushpamala N. (1956-), para visibilizar

material, una representación final o un resultado sustantivo, sino en el proceso mismo de la conceptualización, formación y vivencia de la obra como acto de transformación de la realidad circundante y como posibilidad de trabajo sobre el artista mismo. Simón Marchán Fiz habla de “extensión del arte” para referirse a los nuevos *comportamientos artísticos*, que empezaron a darse en la década de los sesenta, los cuales, desbordaban los límites del objeto artístico para convertirse en acciones, ambientes o espacios lúdicos que se han convertido en lenguajes frecuentes dentro de la práctica artística (1994, 153-154). De tal forma, podemos usar el término *performance art* para referirnos a una acción o conjunto de acciones realizados frente a un público que puede o no saber que lo es, por uno o varios artistas en un espacio y tiempo reales, ya sea utilizando objetos, o bien, a partir de su propio cuerpo o el de los otros participantes. Hay que destacar el carácter efímero de este tipo de obras, en busca de libertad de creación y escapar del mercantilismo de las obras de arte. En el caso del término instalación, este empezó a usarse de manera generalizada en la década de los ochenta y se refiere al acto del o la artista de desplegar diversos elementos (ya sea elaborados por el artista u objetos cualquier cosa cabe) en coordenadas espacio-temporales determinadas, ya sea dentro de un espacio museístico o en el espacio público.

los mecanismos de representación utilizados por la historia del arte, el discurso antropológico, los lenguajes médicos, el cine, el Estado, las religiones.



25. Rebecca Horn, *Arm Extensions*, 1968.

En otras ocasiones, los y las artistas dan mayor relevancia al carácter objetual del vestido. El vestido empleado en esta faceta artística tiene como origen, principalmente, tres fuentes: la utilización de una prenda ya confeccionada, la manipulación de ésta, o la creación personal del artefacto-indumentaria por el o la artista. Por ejemplo, una de las pioneras en la incorporación de vestidos y técnicas textiles en su práctica artística fue la francesa Louise Bourgeois (1911-2010).[48] En su trabajo podemos distinguir estos tres usos: unir, coser, combinar; para Bourgeois el vestido era un detonador de la memoria, que le permitía conectarse con las sensaciones y emociones pasadas: personas, espacios, momentos

[48] Además del vestido y otros elementos textiles, Bourgeois incorporó en su obra una serie de materiales poco convencionales dentro del mundo del arte tales como látex y resina.

que la tela parecía esconder en la suavidad y calidez de su tacto.[49] Así, para ella, la ropa posee una potente carga psíquica en donde confluyen aspectos relacionados con la sexualidad, la identidad y la femineidad. Por ejemplo, para su instalación *Sin título* (1996) utilizó antiguas prendas guardadas en el desván de su departamento de Chelsea, en Nueva York; habían pertenecido a su madre y habían sido utilizadas por ella en diferentes momentos de su vida, de tal modo que, colgadas en huesos que funcionan como ganchos, las prendas operan como autorretratos, que evocan las distintas personas que ha sido, las posiciones cambiantes que ha ocupado.



26. Louise Bourgeois, *Sin título*, 1996.

[49] Incluso, el uso de la tela se asocia con el recuerdo de su madre, restauradora de tapices, y anuncia el predominio de una identificación materna (Larratt-Smith, Philip, 2009, 5)

En otros casos, el vestido no es necesariamente utilizado como indumentaria, es sólo su representación, y elaboran su propuesta estético-conceptual a partir de la idea vestimentaria a través de la pintura, la escultura u otras técnicas. Existen también casos de artistas que utilizan la ropa como unidad básica para la elaboración de trabajos escultóricos o instalaciones, en los cuales el referente "vestido" se diluye. Por ejemplo, las grandes instalaciones de la artista finlandesa Kaarina Kaikkonen, quien utiliza ropa como materia prima para intervenir diversos espacios.



27. Kaarina Kikkonen, *Are we still going on?*, 2012.

Durante las últimas décadas ha tomado relevancia el término *wearable art* o "arte para usar"[50] que se aplica a obras que se completan al ser usadas, ya sea por el o la artista o por los y las espectadoras. Son

[50] Estos términos fueron acuñados a partir de la consigna de "Diseño total" propuesta por diversos movimientos en donde confluyeron el arte y el diseño en la década de los veinte. Fueron retomados por la popular tendencia *Art to wear* en los sesenta, muy relacionada con el tejido y el trabajo artesanal en la confección de prendas. Marbeth Schorn aborda estos movimientos en los Estados Unidos en su libro *Modernist Jewelry 1930-1960: The Wearable Art Movement,* Atglen, Schiffer Publishers, 2004.

vestidos que se incorporan a la obra o son la obra en sí misma, en los cuales toman relevancia los materiales usados, sus características formales o la función que desempeñan. De este modo, se utilizan materiales muy diversos: textiles, elementos orgánicos, reciclados, tecnológicos, se pueden encontrar todo tipo objetos para crear vestidos insólitos: ropa desproporcionada o tan pesada que impide cualquier movimiento, ingeniosos artefactos vinculados con el cuerpo, atuendos imposibles, aparatos metafóricamente ortopédicos o complementos inútiles. Otra posibilidad es la utilización de lo puramente textil y sus características: el tejido o la confección, la acción de cubrir. Este tipo de obras se ha categorizado como arte textil o *fiber art.* Dada mi intención de analizar la forma en que se configuran sujetos generizados a través del vestido como práctica artística he seleccionado piezas que utilizan los medios y lenguajes descritos: performance, *wearable art,* instalaciones, con el fin de generar distintas experiencias para los y las espectadoras. Sin embargo, en todas ellas, las soluciones y decisiones técnicas y formales están movilizando representaciones de lo femenino, con las que discuten o a las que pretenden subvertir.

Ahora bien, las intersecciones entre arte e indumentaria se manifiestan de diversas maneras. Actualmente, las dinámicas creativas, de distribución y de consumo, tanto en el ámbito del arte como en la moda, sufren grandes transformaciones, confrontaciones o incluso confusiones partiendo de la contaminación de sus códigos y lenguajes (Morey, 2007, 25). De acuerdo con Valerie Steele,

> El uso de los materiales básicos de la moda (textiles, telas) y significativamente, sus modos de representación a través de fotografías, desfiles, y más, es usado en el arte contemporáneo para acompañar la puesta en escena de la industria cultural en la modernidad tardía (Steele, 2005, 91).

Solemos concebir el proceso de producción artística, como la relación singular, experimental del artista con la obra, (si bien, esta relación culmina en el mercado), mientras que el proceso de la moda se ajusta con los modos de producción del capitalismo y del consumo masivo: talleres, mano de obra, materias primas, mercancía. Sin embargo, los límites entre estos campos son cada vez más permeables. Las estudiosas argentinas Tuozzo y López, advierten una reconversión en estos campos, el del arte y el de la indumentaria, que genera nuevas prácticas, nuevos perfiles e identidades en formación. Nuevos capitales simbólicos enriquecen a ambos campos y los intersectan en múltiples acciones, no sin entrar en conflictos y resistencias; por ejemplo, al momento de denominar una práctica y encuadrarla dentro de uno u otro campo (2013, 132).

En ese sentido, pensar el vestir como práctica artística no puede ser una acción que se lleve a cabo en un apartado estudio donde "el artista" despliegue su genio de manera individual e introspectiva. Como ya he señalado, el vestir es un proceso en el cual jamás estamos sólos: nos vestimos para el otro. La propia noción de "práctica" implica la conciencia de que no somos individuos aislados, sino que cada individualidad es un lugar donde se mueve una pluralidad incoherente y a menudo contradictoria de sus determinaciones relacionales (De Certeau, XLIV).

El vestir, en ese sentido, puede considerarse como una práctica artística encarnada que conjunta distintos niveles de experiencia: un primer nivel relacionado con lo sensorial, la relación cuerpo-vestido, sus morfologías, sus motivaciones, sus afectos. El segundo nivel está ligado con las instituciones y tradiciones y cómo se posiciona el sujeto frente a ellas desde el vestido, sus pertenencias y diferencias, las implicaciones políticas y sociales de su cuerpo-vestido y sus posicionamientos. De igual forma, el vestir como práctica artística es también una práctica discursiva

significante y generadora de efectos de sentido, constituyendo al vestido como un lugar de enunciación política.

e) Entre el cuerpo y el contexto: experiencias a través del vestido femenino

Alejandra Mizrahi plantea que cuerpo, indumentaria y contexto son lugares que se afectan entre sí: tomando el carácter de *sites specifcs*, el uno en relación con el otro.[51] Un cuerpo, se hace cuerpo de un lugar específico cuando es vestido de una manera que lo ancla a un lugar; es decir, el vestirme de una determinada forma generará discursos dependiendo del contexto en el que me encuentre (Mizrahi, 2009). Así, la creación de un vestido o, simplemente, la elección de un vestido para usarlo en nuestra vida cotidiana tiene un papel fundamental en la configuración de nuestra experiencia.

El vestido es un componente que añade características perceptuales, comunicativas y simbólicas a nuestra experiencia diaria. Tanto en el campo del arte como en el social, el vestir funciona como una construcción retórica del *yo,* que se lleva a cabo de manera individual y relativamente consciente, para fines sociales, es decir, pertenecer o distinguirse, comunicar u ocultar. Sin embargo, como práctica artística, toma un sentido que en la cotidianeidad es poco frecuente. El o la ejecutante, artista en este caso, va articulando una serie de elementos

[51] Mizrahi retoma la distinción que hace Kwon respecto con las prácticas *site-specific* en un espacio urbano para aplicarlas al vestido: a saber, como lugar fenomenológico, institucional y discursivo. Me parece que esta clasificación, más que mostrar diferentes tipos de vestidos *site-specific* en el arte, señala distintos niveles de análisis, contenidos en cualquier pieza que se proponga analizar, y que apuntan a diferentes aspectos de la experiencia a través del vestir.

con los cuales cubre el cuerpo y que, al entrar en contacto con éste en un espacio y tiempo concretos, crean significado. Leanne Pain (2014) señala las similitudes entre la creación textil y la historia oral: ambos se han transmitido de boca en boca, de generación en generación con el fin de comunicar algo, de narrar una experiencia, una historia, un recuerdo.

Como mencioné en el capítulo anterior, las teorías feministas han revalorado el concepto de experiencia con la intención de trastocar los sistemas de producción de conocimiento que han privilegiado el pensamiento racional, mental e inteligible en detrimento de "lo sensible, lo físico, lo afectivo e intuitivo" (Richard, 1996, 735). Sin embargo, como precisa Nelly Richard, la experiencia no se refiere a una realidad corporal, prelingüística, sino al "*modo* y la *circunstancia* en las que el sujeto ensaya diferentes tácticas de identidad y sentido, reinterpretando y desplazando las normas culturales. […] La 'experiencia' sería entonces el modo contingente y situacional a través del cual producimos teoría" (1996, 738-739). De acuerdo con la autora, si trasladamos esta categoría al campo del feminismo latinoamericano, designaría "la relación de contexto y de situación a partir de la cual elaborar formas locales de producción teórica" (1996, 739).

Analizar el cuerpo desde el punto de vista histórico y político en América Latina y el Caribe implica traer a la memoria la violencia física y simbólica de los imperios europeos que plasmaron su hegemonía, imponiendo un nuevo modelo sexual y los modelos de belleza occidentales, sus prototipos masculino y femenino están regidos por los rasgos físicos europeos como la piel blanca, el cabello rubio y los ojos claros. Esta influencia occidental, esta colonización del cuerpo, implicó para las mujeres indígenas silencio, atropello, su uso como mano de obra barata, convertidas en esclavas o servidumbre, la monogamia o la

construcción de la ideología del mestizaje, ideología que se hizo con base en la explotación y violación de las mujeres indígenas y negras (Antivilo, 2013, 144).

Las experiencias vividas son retomadas por las artistas para producir un conocimiento cruzado por múltiples efectos de significación territoriales, transitorios y contingentes. A partir de sus experiencias, afectos, deseos e intereses que difieren según su clase social, racialización, cultura, edad y otras vivencias personales, van configurando autorrepresentaciones, narraciones de vida, identidades provisionales y parciales, que deben ser reinventadas y renegociadas continuamente con un fin estratégico: refutar y desestabilizar las definiciones hegemónicas (Ang, 2010, 212).

El abrir la narración desde el cuerpo abarca una parte de la memoria que se puede controlar, pero también otra, la del caos, de la pasión de lo no dicho, porque son las experiencias que no se pueden controlar las que se van dejando fuera de la historia ¿dónde queda la violencia, el abuso, la violación en la historia oficial? El cuerpo-vestido abre la posibilidad de recodificar los cuerpos fuera de los moldes disciplinarios para adoptar identidades estratégicas o "útiles", como Ang las llama, para la acción política, ya que atraviesa los bordes entre lo público y lo privado, lo individual y lo social.

A lo largo de este capítulo es posible observar que el vestido como práctica artística puede adquirir formas variadas, sin embargo, lo que lo distingue de otros medios es su posibilidad de agencia, su capacidad de identificación con los y las receptores/as o los y las usuarios/as, ya que articula la percepción sensorial, con la vivencia corporal, y la interpretación a nivel simbólico. Es la representación de lo individual y también de lo social. Retomando la noción de experiencia vivida de Nelly Richard en

relación con la configuración del cuerpo-vestido, éste se presenta como un lugar desde donde se movilizan afectos y se reafirman diferencias. En ese sentido, el vestir ofrece a los y las artistas la posibilidad de enlazar narrativas e incorpora capas de experiencia —sensorial, social y discursiva— que en la práctica artística adquieren relevancia en lo simbólico y político.

III. Vestir-subvertir lo femenino: prácticas artísticas disidentes en América Latina y el Caribe

El objetivo en este capítulo es estudiar las experiencias político-estéticas que utilizaron el vestido como centro de sus exploraciones. Me propongo recuperar algunos trabajos pioneros en el uso del vestir como práctica artística con el propósito de analizar su relación con las construcciones y representaciones sociales de lo femenino, en ejercicio de articulación de momentos y contextos específicos, de microhistorias, en las cuales me permitan identificar las inquietudes plásticas y conceptuales que motivaron dichas experimentaciones en distintas coordenadas espacio temporales en América Latina y el Caribe. De tal modo, analizaré, principalmente, experiencias que tuvieron lugar en Brasil, Argentina, México y Chile, las cuales, valiéndose de múltiples estrategias, discuten y parodian los discursos y convenciones binarias de género.

a) Experimentos de tela y carne: episodios estético-políticos en el contexto brasileño

La incorporación del vestido en el arte contemporáneo es el resultado de un proceso que inició en los años sesenta. Aunque existen experiencias previas, como he mostrado en el capítulo anterior, la efervescencia social y cultural que surgió a partir de aquella década marcó un cambio de paradigma en el arte que se convirtió en un canal de expresión política de resistencia y denuncia, especialmente en Latinoamérica, con la influencia de la revolución cubana, la resistencia ante las dictaduras militares, las

cuales asolaban la región y el asedio permanente de los Estados Unidos en América Latina, especialmente en Centro América (Antivilo, 2013, 107).

Tanto en el campo artístico como en el de la indumentaria, comenzó a notarse una transformación en la forma de pensar y de hacer. La idea tradicional de obra de arte como un objeto material único e irrepetible se desplaza para enfocarse en el proceso de conceptualización, formación y vivencia de la obra como acto de transformación de la realidad circundante y como posibilidad de acción sobre el o la artista misma (Marchán Fiz, 1994, 154). La producción artística pierde sus límites definidos y los y las artistas empiezan a experimentar con soportes, materiales y prácticas que hasta ese momento habían sido consideradas extra-artísticas, se incluían el bordado, el tejido, la confección y el diseño, entre otras. El cuerpo se convierte en un nuevo soporte para la creación. Los y las artistas como cuerpos sexuados, racializados, socioculturalmente situados, introducen en su trabajo la memoria, las relaciones de opresión, el poder, el miedo, la identidad o el género como punto de partida para apropiarse de códigos y símbolos, reinterpretarlos, subvertirlos, construir otras percepciones, otras miradas y experiencias en torno, en este caso, a los procesos donde se construye el género.

Sin duda, las subversiones de los patrones hegemónicos de los modos de vestir ponen en primer plano el cuestionamiento de la construcción histórica y social de las identidades de género y sexuales binarias, tanto en las prácticas sociales como en las artísticas. Este es el caso de las experimentaciones realizadas por el artista brasileño Flavio De Carvalho (1899-1973). Hombre polifacético —era pintor, dramaturgo, diseñador de modas, crítico de arte, periodista; diseñaba escenografías, dirigía películas, realizaba estudios antropológicos, investigaciones psicológicas e intervenciones performáticas en el espacio público; era

ingeniero, urbanista y uno de los arquitectos modernistas más destacados de Brasil durante la primera mitad del siglo XX—, sus ideas extravagantes y transgresoras lo colocaron con frecuencia en el centro de las miradas de sus contemporáneos.

Como señala la curadora brasileña Lisette Lagnado, el comportamiento lúdico-constructivo de Flavio de Carvalho era afín con las búsquedas y procedimientos del dadaísmo y el surrealismo en Europa. Su proyecto, influenciado por el *Manifiesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade buscaba la instauración de utopías, fundado en ideas modernas como la mirada primitivista y la apuesta por un arte total (Lagnado, 2010, 63).[52]

Además de sus aportaciones en el campo de la arquitectura, probablemente son sus "*Experiencias*" los trabajos por los que es recordado con mayor frecuencia. Estas consistieron con frecuencia en intervenciones en el espacio público, en las cuales el artista tensionaba los condicionamientos sociales, los espacios físicos y las normas culturales a través de acciones que desafiaban el orden de las cosas. —anticipándose a las propuestas que años más tarde serían llamadas *happening* o *performance*—, al mismo tiempo operaban como técnicas de investigación del tejido urbano (Lagnado, 2010, 67). Por ejemplo, en *Experiencia*

[52] El Manifiesto Antropofágico escrito en 1928 por Oswald de Andrade tuvo influencia no sólo en el ámbito de la plástica, sino también en el poético y musical, siendo fundamental para movimientos como *Tropicalia*, así como generador de un sentimiento cultural autóctono. El manifiesto es una exhortación para la apropiación, tanto de lo primitivo como de lo europeo, ya que la cultura brasileña es producto de lo híbrido. Antropofagia significaba "tragarse críticamente la totalidad de la herencia cultural universal, elaborada no desde la perspectiva sumisa y conciliadora del 'buen salvaje', sino desde el punto de vista irrespetuoso del 'mal salvaje', devorador de blancos, el caníbal. Ella no supone una sumisión (una catequesis), sino una transculturación: aún mejor, una 'transvaloración', una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción" (Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña*, 1980, p. 13)

Número 2 (1931) De Carvalho desafió a los participantes en la procesión religiosa de Corpus Christi con la intención de estudiar su reacción. Interesado en los estudios de Freud y el hombre en la multitud, caminó contra el flujo de la gente usando un sombrero verde, provocando la furia de los asistentes, ya que la convención dictaba la obligación de quitarse el sombrero ante Dios como señal de respeto. Las reacciones fueron tan agresivas que De Carvalho tuvo que correr por su vida para escapar de la ira de la masa (Moreira Leites, 1994, 82-85).

Especialmente me interesa detenerme en *Experiencia Número 3* (1956), una de las piezas más tempranas en la cual, a través del vestido, se ponen en tensión categorías de género. El 18 de octubre de 1956, De Carvalho salió a caminar por las calles de São Paulo, ataviado con un traje compuesto por dos piezas principales: una colorida camisa cuyas amplias mangas permitían el libre tránsito del aire a través de unos orificios ubicados a la altura de la axila y un mecanismo metálico que tenía como función separar la tela de la piel, y una pequeña falda plisada que subía un palmo de las rodillas. El conjunto se completaba con un cuello de *chiffon* desmontable, unas sandalias de cuero que podían ser usadas con medias de red, muy recomendables para problemas de varices según el artista (Guerrero, 2010, 29).

Es necesario tener en cuenta que durante la década de los cincuenta los hombres en São Paulo solían llevar saco, corbata y sombrero para salir a la calle, aún con las altas temperaturas y la humedad atmosférica que se acentuaba en el centro de la ciudad, rodeado por los altos rascacielos, los cuales empezaban a configurar el paisaje urbano. Es de imaginarse entonces que la figura de De Carvalho en minifalda en un café o entrando en el cine resultaba bastante inusual e incluso sorpresiva para los transeúntes. Sin embargo, no fue del todo así.

De Carvalho era consciente de la importancia de los medios masivos de comunicación como campo expandido de la vida urbana y plataforma para la acción pública, por ello su inserción en el espacio público comenzó meses antes a través de una serie de publicaciones, tanto en la prensa nacional como internacional, en donde explicaba las ventajas del que llamó "*New Look* o Traje de verano para el nuevo hombre de los trópicos"*,* en su opinión, el traje del futuro.[53]

La revista *Time* publicó en aquel año de 1956 un artículo titulado *Brave New Look*, De Carvalho fue citado diciendo:

> Cuando las personas se den cuenta que mi nuevo estilo es no sólo más alegre, edificante y confortable, pero sobre todo también económico, todo el mundo lo usará. Yo habré liberado a la humanidad de su deprimente esclavitud (Guerrero, 2010, 30).

Por otro lado, como columnista del *Diario São Paulo*, publicó una serie de 39 artículos sobre las razones que sustentaban su curioso atuendo. Sus argumentos estaban fundamentados en 7 puntos básicos: estética, ventilación, economía, higiene, salud, facilidad de movimiento y complejos psicológicos (*Manchette Magazin*, octubre, 1956).

Dichos argumentos coinciden con algunos de los postulados vanguardistas en Europa, que en décadas anteriores manejaron estas nociones: en el futurismo, como menciono en el capítulo anterior, se consideraba que la indumentaria debía de responder al dinamismo moderno, a través de prendas vibrantes y coloridas, higiénicas y universales.

En ese mismo tono, De Carvalho justificaba el traje de verano y el uso de la falda como un acto liberador e higiénico, porque resultaba más adecuado y saludable para las condiciones climatológicas de São Paulo.

[53] Con este uso de los medios de comunicación, De Carvalho configuraba lo que Moreira Leite ha llamado "arquitectura mediática" (2004).

Sin dejar de lado el elemento lúdico y el sentido del humor con los cuales De Carvalho retoma esta noción como motor de las búsquedas de la arquitectura, el urbanismo y la medicina modernos. Desde su visión integral y no fragmentada de lo que implicaba la experiencia de habitar una ciudad, el vestido era un aspecto más de la arquitectura: un espacio arquitectónico que funcionaba como una especie de puente entre el cuerpo y el entorno. Encontró en la moda la forma de generar un espacio habitable óptimo, estético y funcional.

El interés del artista por la moda no era nuevo. Comenzó a estudiar la historia de la indumentaria desde principios de la década de los treinta. En su columna semanal, "Casa, hombre y paisaje", De Carvalho escribió por capítulos su propia versión de "la historia universal del traje", un ejercicio de "apropiación antropofágica" de diversos arquetipos de vestimenta del pasado que comenzaba en la prehistoria para culminar con su *New Look* (Guerrero, 2010, 30).

En sus artículos de la historia de la moda solía abordar la estrecha relación que encontraba entre lo biológico y lo cultural. Un ejemplo es su aseveración de que:

> el número de capas que tenían las faldas de las mujeres en ciertas épocas, estaba estrictamente relacionado con la exteriorización simbólica de su fecundidad y por lo tanto, a la necesidad de un incremento o disminución de la población de un pueblo (Guerrero, 2010, 31).

Otro ejemplo es la asociación que hacía entre,

> la adopción de la misma línea de la cintura en los trajes masculinos y femeninos con períodos históricos donde no había división de trabajo por género, lo cual supondría que su *New Look*, al travestir el cuerpo masculino, buscaba un tipo de equidad en la división de trabajo (Guerrero, 2010, 31).



28. Flavio De Carvalho, *Experiencia Número 3, New Look,* 1956

Por supuesto, no era casual que titulara *New Look* a su transgresora propuesta igual que el estilo lanzado tan sólo unos años antes por Christian Dior (1905-1957) en Francia, con su famosa falda *Corolle* (1947), ampliamente difundido durante la década de los cincuenta entre las clases altas y medias en las sociedades occidentales. El modisto francés planteaba una enfática "vuelta a la femineidad" que contrastaba con la atmósfera de libertad en las formas de vestir de las mujeres que los precedentes episodios bélicos habían propiciado. De Carvalho, irónico y desafiante, trastoca este emblema de la femineidad hegemónica propuesta desde Europa, tensionando las convenciones binarias del vestir masculino y femenino, así como las normas que la industria de la moda lanzaba desde París con pretensiones universalizantes, con lo cual hace

evidente su filiación con la propuesta de Andrade en el *Manifiesto Antropofágico* de 1928.

La minifalda propuesta por De Carvalho, anticipándose a la popular Mary Quant (1934), dejaba al descubierto las piernas de los varones, que habían permanecido ocultas desde la introducción del pantalón como prenda masculina por excelencia, cuando la llamada "gran renuncia" había hecho suprimir cualquier elemento que pudiera resultar erótico en su vestimenta. De tal modo, de Carvalho sexualizaba y travestía su cuerpo subvirtiendo los signos culturales de la división de género: su cuerpo feminizado y expuesto como objeto de deseo invertía los roles de género y las políticas de la mirada tradicionales que suponen lo masculino como la parte activa, que mira y lo femenino como la pasiva, receptora de las miradas. Al plantear la falda como prenda cómoda e higiénica —pero no por eso menos alegre o estética— tanto para hombres como para mujeres, la convertía en una prenda uniforme, *unisex,* descargándola de su significado histórico: la falda como el uniforme del futuro de los hombres y las mujeres del trópico. En el *New look* de De Carvalho no había sacrificio ni renuncia, sino la pretensión de una sociedad moderna, liberada de los lastres del pasado, dinámica y equitativa.

De este modo, en *Experiencia Número 3*, el vestido es un espacio de acción estético-político, que de manera simultánea incide en el cuerpo y en el espacio urbano, y a través del cual el artista se rebela contra las convenciones eurocentristas universalizantes que pretenden homogeneizar los cuerpos, de igual modo confronta el orden heteronormativo binario que los moldea.

Sin duda, las exploraciones de De Carvalho fueron un antecedente importante para numerosos y numerosas artistas durante la década de los sesenta, quienes empezaron a cuestionar las características de la vida

moderna y buscaron romper con sus modelos a partir de experimentaciones muy diversas que daban primacía a la idea sobre el objeto, revelándose contra el sistema establecido del arte tradicional: cuestionaban el mercado y se oponían a la utilización del arte por parte de éste y del Estado.

Durante la postguerra Brasil vivió un período de prosperidad económica, conocido como "milagro brasileño", cuando el país logró una estabilidad económica sostenida hasta finales de la década de los setenta. Simultáneamente, los años cincuenta fueron un momento de esplendor artístico en el país. Un ejemplo de ello fue la celebración, en 1951, de la primera Bienal de São Paulo. Sin embargo, el proyecto emblemático de la llamada "arquitectura moderna brasilera" fue la construcción de la nueva capital federal, Brasilia. En 1956, el recién electo presidente, Juscelino Kubitschek lanzó el proyecto que abanderaría su política tecnocrática hacia la modernización y tecnificación del Estado: una nueva metrópolis que se construiría en los trópicos bajo un lenguaje arquitectónico muy diferente al imaginado por De Carvalho para su *Ciudad del hombre desnudo* (1930). Brasilia fue concebida y trazada por el urbanista y arquitecto Lucio Costa, y construida con la colaboración del arquitecto Oscar Niemeyer y el paisajista Burle Marx, con la intención de crear un discurso de identidad "nacional" bajo la implementación del *International Style*; un lenguaje arquitectónico que, por más que haya sido sometido a cierto nivel de apropiación y afirmación local, pertenecía a un estilo internacional hegemónico, el cual se había expandido globalmente, precisamente, porque su austera simbiosis de forma y función pretendía ser acontextual (Guerrero, 2010, 32).

En este contexto, surgieron voces críticas desde el arte rechazando las instituciones y por eso buscaron la forma de acercar el arte a la vida,

dirigiéndose para ello directamente a la calle, al encuentro con la gente común inmersa en su cotidianidad. Se proponía un replanteamiento del papel del espectador/a frente a la obra de arte, convirtiéndolo/a en elemento activo e indispensable para el desarrollo de la obra. Algunas de estas experimentaciones encontraron en la indumentaria un medio para construir puentes hacia los y las espectadoras al establecer diálogos no necesariamente verbales.

La crítica a la institución artística que podemos ver ya en el trabajo de De Carvalho, se manifestó con mayor fuerza a comienzos de los años sesenta —intensificándose en el transcurso de esa misma década—, en el seno de un amplio movimiento contracultural que persistió aun después de 1964, cuando se instaló en el país una dictadura militar. A finales de la década, dicho movimiento empezó a flaquear debido al recrudecimiento de la violencia de la dictadura militar, sobre todo a partir de diciembre de 1968, con la promulgación del Acto Institucional Número 5 (AI5), tras el cual se permitía castigar con la pena de prisión cualesquiera acciones o actitudes que se considerasen subversivas, sin derecho a recurso de *habeas corpus* (Rolnik, 2007). Muchos/as artistas fueron forzados al exilio, ya sea por el riesgo inminente de ser encarcelados o sencillamente porque la situación se había vuelto intolerable: tales fueron los casos de Hélio Oiticica y de Lygia Clark, dos artistas que encontraron en el vestido un elemento que les permitió expandir la obra y dar el paso entre el arte objetual y la acción.

Las experimentaciones de Hélio Oiticica (1937-1980) durante la década de los cincuenta, estuvieron enmarcadas por el movimiento Neo-concreto en Brasil: articulando influencias europeas (neoplasticismo, constructivismo) con el sustento teórico del *Manifiesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, en 1959, artistas y pensadores/as como Amilcar de

Castro, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, entre otros, gestaron el *Manifiesto Neo-concreto,* en donde consideraban que el movimiento vanguardista en Brasil no podía seguir siendo únicamente de la incumbencia de una pequeña y aislada élite, sino que debía de ser un asunto cultural de amplio alcance, que buscara soluciones colectivas (Shrober, 2004, 89). Se pretendía que la obra se constituyera como lugar de la experiencia. Así, al igual que muchos/as artistas de su generación, Oiticica partió de una tradición modernista europea para luego decantarse hacia una experiencia más cercana con las tradiciones populares y folclóricas (Caputo, 2010, 81).

Los trabajos que llamó *Parangolé,* realizados entre 1964 y 1974, aproximadamente, surgieron a partir de la experiencia del artista en la práctica de la samba brasileña, de su descubrimiento de los morros y las favelas de Río de Janeiro y su arquitectura orgánica, de su deambular por la ciudad, de los descampados y las cosas inacabadas, en fin, de aquellos sucesos espontáneos que ocurren en los grandes centros urbanos latinoamericanos, que desbordan toda planeación, imprevisibles, resultado de la incapacidad de los gobernantes por resolver los problemas cotidianos más básicos a los que se enfrenta la población. La palabra *parangolé,*

> es un modismo utilizado para describir una situación de confusión súbita entre la gente. En la década de los sesenta, la pregunta "*¿Qual é o Parangolé?",* se usaba comúnmente en las favelas como saludo "¿Qué hay de nuevo?", o como una forma discreta de preguntar "¿Tienes mariguana?" (Rodríguez, 260).

Resulta muy ilustrativa la narración de Lygia Pape sobre el descubrimiento de la favela de Mangueira al morir su padre, llevado por un amigo para pintar unas decoraciones del carnaval:

> Fue allí donde descubrió un espacio dionisíaco, que no conocía, del que no tenía la menor experiencia (...) Se quedó tan entusiasmado

> que comenzó a aprender a bailar, para poder participar en los desfiles de los ensayos; se integró en la escuela de samba, hizo grandes amigos, descubrió el sexo, todo fue un desenfreno total en la vida de Hélio, tanto que Jackson decía: ¡nada como la muerte del padre! Hélio se convirtió en otra persona (Iñigo Clavo, 2011, 92).

Esa línea de experimentación llevó al artista a impulsar un nuevo tipo de relaciones entre arte y espectador con el fin de propiciar una interacción real entre el discurso estético y la acción política: buscaba cada vez más que el espectador asumiera una posición activa y consciente en la obra de arte, al mismo tiempo, el rol del artista se modificaba para aparecer ya no como creador, sino como impulsor o moderador. De tal modo, el *Parangolé* de Oiticica consistía en una capa, constituida por varios paños, la cual era accionada por el artista o algún o alguna espectadora, de forma tal que se iban descubriendo los colores cuando él o ella bailaba, corría o hacía cualquier movimiento (Katz, 2007). Una de estas capas, colgando de un perchero no es un *parangolé*: sus complejas texturas sólo pueden ser reveladas a través de los gestos y movimientos de la persona que la usa.



29. Helio Oiticica, *Parangolé*, *capa 11, Incorporo a revolta,* 1967.

Tomando como referente las capas distintivas que los miembros de cada escuela de samba utilizan durante el carnaval, Oiticica concibió los *Parangolé* como una especie de "corporeización del color" (Caputo, 2010, 86) convirtiéndose en intermediarios entre el usuario y el mundo que los rodea, generando una experiencia estética. Los había de formas muy diversas: podían ser simples capas de color naranja que se colocaban sobre los hombros, se ataban en el cuello y cubrían el cuerpo hasta media pierna, siguiendo el modelo de las usadas en el carnaval, o podían ser confeccionadas con plástico amarillo, naranja o transparente, que al ser usadas formaban pliegues y dobleces, entrantes y salientes y cuando alguien baila en ellas, crea un espectáculo reluciente, lleno de colores y texturas. Envoltorios para el cuerpo compuestos de múltiples capas de materiales diversos: textiles, tapices, papel, mimbre, arpillera. Con el tiempo, Oiticica fue ampliando los medios de sus *Parangolé*, e introdujo en las capas palabras o fotografías, relacionando cada una con una persona, un concepto, una sensación, un lugar o una idea. De tal forma, podían decir cosas como "Mosquito de la samba", "Víctima de la adversidad" o "Tenemos hambre" (Aznar, 2007).

La intención del artista con estos trabajos era conjuntar la participación colectiva, la protesta como experiencia social y estética, el elemento de lo lúdico y la experiencia mística. En palabras de Oiticica:

> El espectador "viste" la capa, que está hecha de varias telas de colores, los cuales aparecen en la medida que éste se mueve, corre o baila. El trabajo requiere una participación corpórea directa; más que cubrirse el cuerpo, demanda que el cuerpo se mueva, baile. El mismo "acto de vestirse" uno mismo con el trabajo, ya implica una transmutación corpóreo-expresiva de uno mismo, lo cual es una característica primordial del baile en su condición primaria (Oiticica, *Notes on the Parangolé*, 1992).

La acción no era sólo vestirse, sino el baile y el movimiento que demandaba ese acto de vestir, la puesta en acción del *Parangolé* sobre el cuerpo: la obra deviene pura experiencia, una vivencia en la que toman parte todos los sentidos. El *Parangolé* es concebido por el artista como un "objeto-evento" que está primordialmente conectado con la posibilidad del juego; así mismo, llama a estos trabajos "experiencias mágicas", "el hallazgo de algo" o "comunión con el medio ambiente" (Schober, 2004, 91). Como una acción ritual, portar aquella capa, es una entrada hacia otro tipo de temporalidad, hacia la posibilidad de transformarse en la encarnación de una "nueva vida" o de la "revuelta" y ser absorbidos por la amplitud de la colectividad no fragmentada. La relación entre la fiesta y la rebelión tenía en el carnaval una de sus más importantes expresiones. Ambas son estados de excepción, y una puede llevar a la otra. Ambas son, de alguna manera, momentos de insurrección. Por eso no es casualidad que Oiticica buscara esos momentos sociales para la catarsis estética del *Parangolé*, precisamente por su atracción hacia la confrontación y el conflicto (Iñigo Clavo, 2011, 102).

Para Oiticica, utilizar el vestido como puente tiene una potente intención de crítica sobre la modernidad que ha convertido estos espacios textiles en el lugar de la individualidad y de la normalización de los cuerpos. Señala, sin embargo, cómo afectan estos procesos en un contexto específico: Brasil en la década de los sesenta.[54] El artista trabajó con los sambistas de la favela de Mangueira cuyo sentido de comunidad había impresionado fuertemente al artista, llevándolo a

[54] En 1964, tras un golpe militar se impone en Brasil, con la presidencia de Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967), una dictadura que se extendió hasta 1985. Las luchas sociales y culturales de la época resultaron completamente diferentes de aquellas que se proponían desde los programas culturales antropofágicos, es decir, una nueva cultura brasileña que se alzara frente a la dominación externa.

repensar su condición burguesa y su entendimiento de las diferencias de clase —hay que mencionar que, aunque su relación era de cercanía y amistad con algunos de los habitantes de la favela, él no vivió ahí— (Iñigo Calvo, 2011, 95). Un ejemplo interesante es la reacción que provocó la presentación de *Parangolé* en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, en donde se prohibió la entrada a los integrantes de la Escuela de Samba de Mangueira, frente a la insistencia del artista, hacía visible que no todos los ciudadanos tienen los mismos derechos. Oiticica utiliza las posibilidades transformadoras que implica el acto del vestir como una táctica para subvertir las prácticas que día con día van modelando a los sujetos en determinadas formas para ocupar posiciones específicas respecto con las clases sociales, la racialización o el género.

En ese sentido, la forma en que la capa semi-oculta las distinciones sexuales, ha dado pie a interpretaciones muy diversas. Guy Brett sugiere que "las primeras capas de *Parangolé* son por naturaleza *transsexuales*" [sic]. De acuerdo con este autor, los *Parangolé* de Oiticica no se relacionan con los signos convencionales de lo masculino o lo femenino, sino que "parecen disolverse en la intención de incitar la expresión" (Brett, 1992, 233). Esta lectura, sin embargo, es cuestionada por Víctor Manuel Rodríguez para quien la voluntad del crítico británico de borrar la sexualidad gay del artista y llevarlo a lo transexual, se relaciona con lo que él llama una "performatividad del silencio" que se ha sistematizado en los discursos sobre arte en América Latina y el Caribe, en los cuales se han desarrollado diversas estrategias para lograr una "representación del sujeto latinoamericano más allá de la diferencia sexual" (Rodríguez, 2006, 259). En contraposición, este autor colombiano ve en el *Parangolé* un espacio-momento que ofrece las posibilidades

para una performatividad *queer,* al reunir en un mismo espacio, silencios y hablas, respuestas conscientes e inconscientes, exclamaciones lingüísticas y extralingüísticas que movilizan relaciones de poder y resistencia respecto con la construcción del sujeto sexuado latinoamericano (Rodríguez, 2006, 270).

Los *Parangolé* trabajan con la forma en que vamos adquiriendo límites a través de la interacción social. Al usar una de estas prendas y accionarla dentro de una colectividad, suceden dos cosas: el o la usuaria transforma dicho colectivo y se transforma a sí mismo/a, desvelando el carácter relacional y cambiante de las identidades. Así, cuando *Parangolé* es accionado por un grupo de gente, la prenda se expande para formar un cuerpo-colectivo, del cual nadie es capaz de tomar el control de manera individual.

Al cambiar el papel del espectador/a participante, Oiticica busca el desplazamiento de la condición pasiva de receptores a un lugar desde donde les sea posible actuar y echar mano de todos los recursos que estén a su alcance (Schober, 2004, 85-86). Es debido a este desplazamiento que esta propuesta puede ser considerada política. Siguiendo a Jacques Rancière, una acción puede ser considerada política cuando rompe las formas sensuales, por ejemplo, al extraer un cuerpo del lugar que le ha sido asignado o al cambiar la definición de un lugar.

Por su parte, Lygia Clark (1920-1988) fue también una artista que incentivó la participación del espectador/a en la obra, utilizando el recurso del vestido como elemento por medio del cual propiciar la estimulación de los sentidos. Las primeras rupturas de Clark con los medios tradicionales del arte se dieron en el marco del movimiento neo-concreto, cuando comenzó a experimentar con nuevos materiales como vidrio,

caucho, plástico, hierro o acero, en lugar de usar los tradicionales para la escultura como el bronce y la piedra. En su famosa serie *Bichos* (1959-1966) la artista expande la lógica pictórica a la tercera dimensión e incorpora en su trabajo el elemento de lo orgánico, elaborando seres de aluminio, acero inoxidable o madera balsa, cuyas extremidades articulaba con bisagras, pensados para que el público pudiera manipularlos e interactuar con sus formas. En 1960, la artista comenzó a trabajar como profesora en el *Instituto Nacional de Educaçao dos Surdos*, una experiencia que fue crucial para dar inicio a una serie de experimentaciones plásticas que tendieron a incentivar la participación del público, con una paulatina renuncia a la autoría. En 1968 sustituyó el término "artista" por "el que propone". En una carta a Oiticica, Clark comentaba:

> La vida es siempre para mí un fenómeno más importante y ese proceso cuando se hace y aparece es que justifica cualquier acto de crear, hace mucho tiempo para mí, que hacer una obra es lo menos importante, el recrearse a través de ella es lo esencial. (Martínez, 2000, 323)

Clark se interesó por la superación de la visualidad de la obra con la incorporación de la dimensión táctil y olfativa en una serie de vestimentas confeccionadas con el fin de "incrementar la experiencia sensorial y psicológica del ser humano" (Ramírez, 2003, 173). De tal modo, su obra no era un objeto sino una experiencia. La ropa en su obra se convierte en extensiones del cuerpo humano que la artista utiliza para reconstruir la experiencia sensorial y crear una conciencia analítica del usuario de la prenda, volcándolo hacia su interioridad. Sus *Máscaras Sensoriales* (1967), por ejemplo, estaban confeccionadas con telas de colores y tenían implementadas bolsitas con semillas o hierbas cerca del área de la nariz con la intención de crear sensaciones olfativas diferenciadas;

asimismo, los agujeros de los ojos estaban cubiertos con distintas texturas y materiales y a la altura de las orejas colocó elementos que provocaran ciertos sonidos, completando una experiencia sensorial integral.

En *O eu e o tu: serie roupa-corpo-roupa* (*El yo y el tú: serie ropa-cuerpo-ropa,* 1967), coloca a un hombre y una mujer, uno enfrente del otro, ambos vestidos con monos de plástico, que semejan trajes de buzos o de astronautas, ya que cubren por completo los cuerpos de sus usuarios, de pies a cabeza, incluso los ojos. Las únicas aberturas se encuentran en las manos y en la parte inferior de la cara, para permitir la respiración. Asimismo, cada traje poseía seis cierres o cremalleras en distintos lugares que al abrirse descubrían distintos materiales y texturas. Los trajes se conectaban uno con otro a través de un tubo de goma que funcionaba como una especie de cordón umbilical que vinculaba ambos cuerpos. Los usuarios de estos trajes eran invitados a tocarse uno al otro, explorar sus cuerpos, abrir los cierres y experimentar las sensaciones que proponía la artista. José Antonio Ramírez mira estas obras como "máquinas hiperbólicas para la apropiación física del otro", que permiten en el ámbito metafórico del arte, lo imposible en el mundo real, es decir, esa experiencia corporal colectiva que la artista buscaba (Ramírez, 2003, 167).

Respecto con esta pieza, la artista comentaba desconcertada que el público veía estas prendas como andróginas cuando la intención era explorar el cuerpo del otro, para dar a conocer al hombre una sensación femenina y viceversa (Ramírez, 2003, 166-167). No obstante, resulta interesante que lo haga a partir de prendas uniformes, que no revelan las distinciones de género, sino que exhortan a los y las usuarias a sentir y vivir la experiencia corporal.



30. Lygia Clark, *O eu e o tu: serie roupa-corpo-roupa,* 1967.

El interés de esta artista por el vestido se basa en su carácter de lugar, de espacio habitable que media la experiencia corporal. En ese sentido, la artista llevó su investigación en torno al cuerpo en el espacio a distintos niveles, por ejemplo, en su obra *La casa e o corpo* (*La casa es el cuerpo*, 1968), una instalación presentada en la Bienal de Venecia. Como la artista explicaba, dicho espacio, concebido como cuerpo se presentaba como un "abrigo poético", una experiencia poética con otro cuerpo que era necesario penetrar para recorrer distintos compartimentos relacionados con las etapas de gestación: "penetración", "ovulación", "germinación" y "expulsión". Al recorrer esta casa-cuerpo-abrigo, los y las visitantes experimentaban sensaciones como la pérdida de equilibrio o la sensación de deformación, a través de juegos de iluminación, espejos, materiales transparentes, globos, hilos o elásticos, con los cuales buscaba propiciar experiencias psicosensoriales (Martínez, 2000, 325). Una vez más, la búsqueda se centra en las relaciones entre los cuerpos, en donde el

vestido es frontera y superficie de contacto y puente, que permite el conocimiento y la experiencia de otros cuerpos.

Tanto en la serie *Ropa-corpo-ropa* como en *La casa é o corpo*, se reitera en la estética de Clark una voluntad constructiva, en la cual el objeto mediador, ya sea el vestido o el espacio de la instalación con todos los elementos que lo componen, guardan una estructura arquitectónica, que ofrece al espectador una experiencia del cuerpo, enfatizando ciertas partes.

Las propuestas hasta aquí revisadas exploraron la relación entre cuerpo-vestido-entorno para desarrollar trabajos en donde las experimentaciones formales se fundieron con sus posicionamientos políticos, dando cabida a la incorporación de nuevos medios, prácticas y lenguajes plásticos. La relación entre arte y política se configura como una respuesta revolucionaria ante el contexto social y político. No obstante, esta politización respondió a una redefinición de situaciones que no se vincularon exclusivamente con el orden político, sino también con la propia dinámica del campo artístico (Antivilo, 2013, 110-111). Tanto Flavio de Carvalho, como Lygia Clark y Hélio Oiticica han sido considerados referentes para entender ciertos discursos con los que se han desarrollando gran parte de los conceptos y lenguajes del arte contemporáneo en América Latina y el Caribe. Su obra subvirtió los paradigmas del arte de su época: cuestionaron las nociones de belleza, genialidad, obra de arte e incluso, la misma noción de artista, al incentivar la participación de las y los espectadoras/es y así desplazar el foco del objeto de arte hacia la acción y la experiencia. Su crítica a la modernidad los llevó a cuestionar la naturalidad de las categorías y distinciones que organizaban la sociedad en donde vivían, proponiendo nuevas formas de pensar el género, el vestido y el arte en su momento.

b) Vestidos colectivos

Louis Dumont plantea que el individualismo es la ideología de las sociedades modernas, “las representaciones, ideas y valores comunes de la sociedad” (1987, 276). Esta concepción del mundo que valora la hegemonía del individualismo e ignora o subordina bajo la estructura social ha seguido en desarrollo paralelo con el proceso de las sociedades capitalistas y modernas. Por su parte, Zigmut Bauman encuentra que en las sociedades contemporáneas postradicionales, “paradójicamente, la 'individualidad' está relacionada con el 'espíritu de la masa' ya que se trata de una exigencia cuya observancia está vigilada por el colectivo” (2006, 28). Es un trabajo paralelo que reduce al sujeto a un cuerpo colectivo, al tiempo que genera una diferenciación del mismo en un cuerpo individual que se considera diferente a todos los demás.

Desde esta perspectiva, la indumentaria, sobre todo con el advenimiento de la industria de la moda, se convirtió en una especie de metáfora visual de la identidad, brindando a cada persona la posibilidad de distinguirse de las demás, una forma de enmarcar el *yo;* casi olvidando, que esas identidades construidas a través del vestido sólo cobran sentido frente a la mirada social; el vestido funciona para hacer el cuerpo identificable y visibilizar pertenencias o filiaciones de clase social, estatus, religiosidad, etnicidad, racialización. Se establece un sujeto individual cada vez más consciente de sí mismo y de su apariencia.

En los anteriores ejemplos puede observarse que las exploraciones iban encaminadas a poner en tensión la categoría de lo individual como ese ser autosuficiente, independiente, que obtiene sus satisfacciones en el consumo, para buscar otras formas. Para estos y estas artistas y quienes les siguieron, el vestido empieza a convertirse en un tejido conectivo, que

permite establecer vínculos, elevar puentes, pensar las identidades desde otro lugar. El vestido, entendido como ese espacio habitable tan personal, se expande, para cobijar colectividades, generar comunidades y, sobre todo, resistencias políticas frente a los sistemas dictatoriales y las políticas desarrollistas que empezaron a dominar el continente.

Al igual que Oiticica y Clark, muchos y muchas artistas se interesaron por trabajar con estructuras corporales colectivas, no sólo en América Latina y el Caribe: artistas como la francesa, avecindada en los Estados Unidos, Nicola L. (1937-), o el estadounidense James Lee Byars (1932-1997), experimentaron con prendas colectivas y criticando al sistema, es decir, este tipo de inquietudes conceptuales y preocupaciones plásticas, se dieron en muchos países; sin embargo, el clima autoritario y represivo que se fue extendiendo por esos años en los gobiernos latinoamericanos y caribeños, favorecieron la utilización del vestido como práctica artística adquiriera un tono espacialmente combativo.

Retomo el trabajo de la brasileña Lygia Clark y sus propuestas de creación colectiva. Como ya mencionaba en el apartado anterior, la artista comenzó a trabajar con acciones que generalmente no estaban planeadas para un lugar específico y que tampoco precisaban de un tiempo de duración determinado. El foco estaba en la integración de los participantes por medio del cuerpo, de modo que debían estar abiertos al descubrimiento, la improvisación y la gestualización como lenguajes optativos ante los impuestos por la cultura de masas. Para esto, la artista desarrolló sus proposiciones: actos espontáneos, en donde los y las espectadoras recibían mínima instrucción acerca de lo que acontecía; el resultado estético es entonces consecuencia de la experiencia sensorial. Las características de repetición del acto y la solemnidad que conllevan contienen la misma estructura que en el rito. Al igual que en el

pensamiento mágico, cada acto —y su repetición— es el mismo y, al mismo tiempo, es una nueva experiencia que permite un nuevo resultado (González, 2014, 56). Sin embargo, las situaciones propuestas por Clark se distinguían de los *happenings*, el *body art* y otras exploraciones performáticas de aquella época que se centraban en la figura del o la artista; en sus piezas la artista no aparecía como un foco de atención visual, de hecho, la intención no era que fueran presenciadas por espectadores/as sino vividas por participantes; buscaba poner en tensión los límites entre el *yo* y el *otro,* el placer y la realidad, el adentro y el afuera, el intelecto y los sentidos (Martínez, 2000, 324).

En ese sentido, la indumentaria y los movimientos corporales funcionaban como el "medio" por el cual, los y las participantes experimentaban sus cuerpos. Las prendas adquirían forma y sentido cuando el cuerpo del público entraba en contacto con ellas; el desplazamiento del cuerpo y su comunión con los objetos, hacían que la artista considerara las obras como "organismos vivientes". Así, el vestido fue para Clark una herramienta que le permitió hacer visibles las relaciones sociales dominantes y ensayar con otras prácticas de lo individual y lo colectivo. Por ejemplo, en *Corpo Coletivo* (*Cuerpo colectivo*, 1970) los y las participantes vestían atuendos que, cosidos los unos con los otros, limitaban e impedían gestos y movimientos sencillos como caminar, agacharse o sentarse. Siguiendo esta misma lógica, en *Red de elástico* (1974) la artista elaboró manualmente una red con aros de goma, con la cual se envolvían luego los participantes para formar un “cuerpo colectivo”. Los movimientos impredecibles y de coordinación de las partes de este cuerpo provocaban enlaces y anudamientos que culminaron en una maraña inextricable. Estas piezas relacionales, en donde el movimiento de un participante influía en los movimientos de los otros,

propiciaban la reflexión de la identidad del individuo frente al resto de la colectividad.



31. Lygia Clark, *Red de elástico*, 1973.

En palabras de Lygia Clark,

> El cuerpo colectivo que se crea en la práctica estético-pedagógica no puede funcionar una sola vez como un *happening*, el sentido que le dan los participantes, es que hay una convivencia en el tiempo y una elaboración conjunta en que cada individuo va cambiando, expresándose, uniéndose afectivamente o no a cada elemento del grupo, creando un intercambio de impresiones que va más allá de las propuestas, que alcanza la vida de cada uno de ellos (Clark, 1997, 306).

La estética referida en la obra de Clark es una estética de los modos de vida, que prioriza la singularidad construida de cada uno en relación con

los demás. El cuerpo en la obra de Lygia Clark es una superficie poética, política y pedagógica; una superficie de afecciones, compuesta estéticamente y generada en las relaciones que forman y transforman una sensibilidad y un régimen de lo sensible. Es una forma de ser sensible y de dar sentido a la experiencia. El cuerpo colectivo entonces, es procesual, se construye en conjunto, en movimientos relacionales; empieza a formarse a través del momento artístico para alcanzar la vida de cada uno de los participantes (Farina, 2005, 226).

La práctica estético-política que propone la artista pretende afectar los cuerpos de los y las participantes a través de la experiencia colectiva, convertirlos en cuerpos abiertos, es decir, con la capacidad de dejarse afectar por las fuerzas de los vestidos creados por la artista y del ambiente donde éstos eran vivenciados; pero, sobre todo, por la capacidad de dejarse afectar, por añadidura, por las fuerzas de los ambientes de su existencia cotidiana. Cuerpos dispuestos a experimentar relaciones diferentes a las convencionales, inventar sentidos y producir saberes desde la creación colectiva.

Indagaciones similares movieron a la también brasileña Lygia Pape (1927-2004) para llevar a cabo su masiva acción *Divisor* (1968), una de las más significativas del período por su dimensión coral y poética. La artista confeccionó un gran manto de tela de algodón horadado, por donde, a modo de traje colectivo, los participantes asomaban sus cabezas. El título de la pieza resulta sugerente, ya que, aunque por un lado la gran tela blanca servía como una liga que unía a todos los participantes, por el otro, dada la disposición regular de los agujeros por donde debían sacar la cabeza, cada persona poseía su espacio individual asignado dentro de la colectividad y cada uno decidía si había de acortar la distancia que lo separaba de quienes lo rodean.

Una vez más interviene, como factor, la irregularidad de los movimientos de los participantes, quienes provocaban la sensación de un caprichoso oleaje en la superficie de la tela.



32. Lygia Pape, *Divisor*, 1968.

Escriben Frankin Pedroso y Pedro Karp Vasquez:

> La obra deseaba romper —en el exacto instante en que denunciaba su existencia— los límites entre las diferentes clases sociales y entre los diferentes individuos integrantes de una misma clase" (Pedroso y Karp Vasquez, 1998).

El manto era una metáfora de colectivización sin jerarquías, la idea de un desdivisor de clases, una experiencia que recreaba el momento del carnaval, pero sin el frenesí del folclor (Iñigo Calvo, 2011, 100).

Otras experiencias interesantes son las del artista venezolano Diego Barboza (1945). Influenciado por la obra de Helio Oiticica, con

quien coincidió en Londres a finales de los sesenta, se interesó por la experimentación con la desmaterialización del objeto y la participación del espectador en la conformación de la obra (Pérez Ramírez, 2007). Así, realizó una serie de obras que llamó *Expresiones en la calle*, y que más adelante, por la influencia del poeta Julienne Blaine, tomarían el nombre de *Acciones poéticas* (Mondolfi, 2000-2001).

Su primer evento participativo fue *El cuarto plástico* (1969), para el que construyó un espacio transparente en donde los y las participantes eran invitados y colocarse máscaras, telas, velos, sombreros: al usarlos se convertían en protagonistas de la acción que, a través del plástico, era presenciada por otros y otras espectadoras (Mondolfi, 2000-2001). En este trabajo temprano, el vestido tiene un papel central: al usar las prendas propuestas por el artista, los y las participantes adquirían otro rol dentro de la obra, una nueva identidad, que diluía las fronteras entre sus acciones y la obra misma.

La década de los sesenta fue una etapa de modernización intensiva después de la dictadura desarrollista de Marcos Pérez Jiménez (1950–1958), y se caracterizó por la consolidación de una flamante democracia, con reformas educativas, construcción de viviendas populares y costosas obras de infraestructura pública y privada. No obstante, este período estuvo acompañado de un clima político agitado por las divisiones ideológicas de Acción Democrática, partido de gobierno desde 1959 hasta 1969, y por diversas insurrecciones militares, huelgas y la penetración de las guerrillas. Al ser uno de los principales productores mundiales de petróleo y, por lo tanto, un país estratégico para los intereses económicos y políticos estadounidenses norteamericanos durante la Guerra Fría, Venezuela se volcaba, al comenzar la década de 1960, hacia el afianzamiento de un modelo

constitucional bipartidista cuestionado desde su génesis por amplios sectores de la izquierda nacional. Durante aquellos años de confrontación entre diferentes fuerzas sociales y actores políticos, la abstracción geométrica se iba consolidando como un movimiento canónico del arte venezolano después del *Proyecto de Integración de las Artes* de la Universidad Central de Venezuela del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), para luego agregar el arte cinético a partir del éxito internacional alcanzado por Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Carlos Cruz-Díez (1923-) (Rangel, 2011).

Los artistas emergentes, por su parte, comenzaron a viajar a Nueva York y Londres atraídos por un nuevo tipo de arte que tomaba forma en performances, acciones, textos y documentación fotográfica que privilegiaba el contexto, rechazando el objeto en aras de su desmaterialización.

En esa época fue cuando Barboza realizó en Londres *30 Muchachas con redes* (1970), una expresión callejera que consistió, tal como su nombre lo indica, en que el artista convocaba a treinta estudiantes de la *London College of Printing*, donde él mismo estudiaba, a que se vistieran de negro y sobre sus ropas usaran, como parte de su atuendo, redes blancas que él mismo había confeccionado. Las muchachas debían de desplazarse juntas por las calles de la ciudad, propiciando con acciones estéticas la interacción con los transeúntes. Barboza, al proponer estas acciones, generaba una atmósfera lúdica, en busca de una experiencia estética totalizadora, es decir, en donde el arte se fundiera con la vida cotidiana y se borraran las distinciones entre autor y participantes, respondiendo al núcleo conceptual que estaba presente en muchas de las búsquedas artísticas de la época.

En el transcurso de la acción, las muchachas invitaban a los y las espectadoras a que se pusieran una red y las acompañaran en su deambular, con total libertad de elección en lo que respecta con el rumbo que habrían de tomar (Mondolfi, 2000-2001).

La indumentaria aquí, o sea, las redes, constituía el elemento central en el desarrollo de la acción por su carga simbólica. El artista explicaba:

> […] Las redes (y otros elementos con textura) las cuales poseen una gran importancia simbólica ya que representa ideas de captura y protección, y es aquí donde se convierte en un símbolo de liberación (también simbolizan una manera de romper con las restricciones sociales) (Mondolfi, 2000-2001).

La red funcionaba como una veladura que ocultaba la identidad individual y homogeneizaba a las participantes. Más allá de ser un elemento que atrapara o limitara a sus usuarias, como en la obra de Clark, las redes constituían ese elemento de vinculación con los otros cuerpos, a través del cual el cuerpo colectivo se trama y se mueve colectivamente.



33. Diego Barboza, *30 Muchachas con redes*, 1970

De vuelta en Caracas, Barboza realizó una acción que tituló *La caja del cachicamo* (1974), para la cual fabricó un enorme traje de armadillo o cachicamo, como lo llaman en Venezuela, capaz de cubrir a una multitud. A manera de intervención en las fiestas populares venezolanas, el artista insertó una serie de elementos tradicionales: comida y música típicas para estimular los sentidos de los asistentes e introducirlos en una atmósfera propicia para la interacción comunitaria frente a la paulatina expulsión de los lugares públicos por el humo de los automóviles y la invasión de la economía informal resultante del crecimiento demográfico no controlado y del caos urbano.

Este "poema de acción" revaloraba la celebración colectiva de una actividad lúdicamente producida por miembros de un cuerpo social anónimo y ponía una manifestación artística al alcance de un público más amplio que el de las instituciones artísticas (Rangel, 2011). El traje colectivo, en este caso, funcionaba como un elemento de cohesión y de identidad nacional, el cual, imbuido de las cargas simbólicas y emotivas que conformaban la acción al ser usado por los asistentes, adquiría connotaciones cuasi rituales (Carvajal, 1996, 151-152).

El carácter profundamente relacional de estas obras hace de la utilización del vestido un elemento de identificación colectiva, en donde la prenda se convierte en una especie de lazo cohesionador de cuerpos. La experiencia de habitar estos vestidos de manera colectiva interrogaba las concepciones convencionales del cuerpo y el espacio: cómo se dividen las esferas de lo privado y lo público y por qué; en qué forma se establecen los límites entre el cuerpo y los otros cuerpos o entre el cuerpo y el entorno, cómo afectan las prendas que usamos nuestras experiencias de género e identidades culturales. Las reflexiones que produjeron estas preguntas derivaron en combativos abordajes que,

desde distintas perspectivas teóricas, problematizaron la concepción de las identidades.

c) Arte feminista. Subvertir el canon: algunas experiencias en Argentina y México

A partir de los años setenta, lo femenino asumió una postura consciente tanto en la producción artística como en el campo teórico, lo cual se sumó a las luchas reivindicativas en el terreno social, asociadas con el activismo sobre los derechos civiles y la distribución del trabajo. La década de los ochenta en América Latina se consolidó como la de los movimientos sociales a causa de los gobiernos militares y dictatoriales que sacudían a la sociedad civil en los distintos países, sobre todo en Centroamérica y en el Cono Sur. Las artistas visuales feministas emergieron junto con las vanguardias artísticas, las cuales fueron también políticas.

Ante los contextos de efervescencia y represión política en los distintos países latinoamericanos —el auge de los movimientos sociales aunados al desarrollo del ocio, el consumo, la extensión de la cultura de masas y la creciente importancia de los medios de comunicación masiva— los y las artistas se involucraron con estas circunstancias a través de intervenciones públicas, insertándose en la esfera política. Muchas de las artistas feministas formaron parte de los movimientos sociales en los sesenta, fueron comprometidas militantes de izquierda, así como integrantes de grupos colectivos de artistas mixtos; sin embargo, se encontraron con una jerarquía vertical igual a la de los ámbitos más tradicionales, en donde sintieron que sus voces no eran escuchadas y buscaron en la autonomía la posibilidad de manifestarse, solas o

colectivamente. La crítica a las instituciones (políticas, culturales, económicas), el erotismo femenino y el derecho al placer, el derecho a decidir sobre el propio cuerpo, la crítica a la reproducción y la heterosexualidad obligatoria, el rechazo a la violencia en contra de las mujeres y la alienación del trabajo doméstico, la crítica a la representación de las mujeres en los medios de comunicación masiva, son algunas de las reivindicaciones que las artistas feministas pusieron sobre la mesa a través de su trabajo. Asimismo, muchas de ellas denunciaron su exclusión dentro del campo artístico oficial: su ausencia en los espacios de exhibición, distribución y consumo del arte y buscaron abrir nuevos espacios para ellas. En este apartado me referiré a algunas experiencias en Argentina y México que permiten ver algunos de los usos que las artistas feministas aquí incluidas dieron al vestido con el fin de desnaturalizar la noción de lo femenino como sinónimo de subordinación.

La investigadora argentina María Laura Rosa plantea que en el continente americano, el feminismo funcionó como una *lingua franca* durante las décadas de los setenta y ochenta (2011, 40), que posibilitó a las artistas señalar las limitaciones de los cánones tradicionales para poder representar sus propios cuerpos e identidades sexuales a través de una imaginería que reflejara sus miradas diversas, cuestionadoras, excesivas o no. En su análisis, Rosa identifica una serie de características que, aunque variables según los contextos, las propuestas artísticas feministas en América Latina y el Caribe presentan con frecuencia: el trabajo colectivo, la lucha por el espacio público, el uso de la obra de arte como un instrumento para la reflexión y la denuncia de las experiencias de género, la búsqueda de alternativas al lenguaje formalista del modernismo y la crítica a la genialidad del artista (2011, 397-398).

El cuerpo pasó a ser materia prima del arte feminista y el cuerpo de las mujeres, históricamente, un lugar de opresión, en la práctica de estas artistas se convirtió en el lugar donde puede encarnarse la subversión de los cuerpos y la vindicación de su autorrepresentación. En ese sentido, el vestido, al significar de manera directa al cuerpo, funcionó como una de las herramientas de las que se valieron las artistas para representar la diversidad de cuerpos que se viven y se producen a través de las múltiples formas de experimentar el género y las identidades culturales en estos territorios.

La incorporación del vestido en las obras feministas se relaciona con el uso de ciertos materiales que se trabajaron fundamentalmente en dos líneas: por un lado, se reivindicaron las artes tradicionalmente conocidas como artes menores, tales como tapicería, bordado, textiles, artes de papel y, por supuesto, la confección de vestidos, entre otras; por el otro, se investigó cómo vincular dichas prácticas con los medios que les permitieran comunicar, de la mejor manera, lo que querían decir como mujeres artistas (Antivilo, 2013, 127-128). Es así como el vestido y la confección de indumentaria se combinaron con instalaciones, performances, el video arte o la fotografía para generar experiencias artísticas más complejas y con un mayor impacto comunicativo.

La posibilidad de apropiarse de la representación del propio cuerpo, de ser sujeto y objeto al mismo tiempo, de narrar la propia historia permite observar desde una perspectiva crítica las maneras en que se vive o se experimenta el cuerpo femenino. El arte feminista emergió como una invitación para deconstruir lo culturalmente construido, como lo femenino, para crear otras visualidades y autorrepresentaciones de las mujeres. Asimismo, es una invitación para que las mujeres valoren sus propias experiencias y las subviertan en contra de la discriminación y las politicen

estéticamente (Antivilo, 2010, 125). Por tal motivo, el activismo y la creación colectiva fueron centrales en las prácticas feministas latinoamericanas, en las cuales el espacio público aparece en múltiples ocasiones como escenario y soporte de las acciones. La calle fue un espacio históricamente vedado para las mujeres y había llegado el momento de conquistarla.

En Argentina, por ejemplo, una de las pioneras en la deconstrucción del significante "mujer" desde su quehacer como activista y como cineasta, fue María Luisa Bemberg (1922-1995). Las primeras agrupaciones feministas radicales se habían formado en Buenos Aires a principios de los setenta, bajo la influencia de los feminismos estadounidenses; colocaron en el centro de sus cuestionamientos el trabajo doméstico y las labores consideradas convencionalmente del ámbito de lo femenino. Sin embargo, sus acciones se vieron interrumpidas con el golpe militar en 1976.

El primer cortometraje de Bemberg, titulado *El mundo de la mujer* (1972), fue presentado durante la exposición *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo* que se llevó a cabo en el predio de exhibiciones de La Rural en la ciudad de Buenos Aires en la cual empresarios, en su mayoría varones, mostraban una serie de productos de consumo, específicamente dirigidos a las mujeres, que determinaban cuáles debían de ser los intereses femeninos: moda, alimentación y artículos para el hogar, complementos para el vestir y cosméticos (Rosa, 2011, 56-58). El corto de Bemberg comenzaba entonces reproduciendo todos esos discursos a través de fragmentos del propio catálogo de la exposición, intercalados con guías para saber cuál es la mujer ideal para cada hombre, cómo conquistarlo y conservar su amor, así como con cuentos infantiles, como el de *La Cenicienta* ya que, de acuerdo con la

realizadora, “la alienación de las mujeres comienza desde que son niñas” (Rosa, 2011, 62).



34. María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer*, 1972

Aunque la cineasta no trabaja propiamente con vestido, me interesa esta referencia, porque en este trabajo pionero para la crítica feminista argentina, se alude de manera constante al vestir y la industria de la moda como sistemas de vigilancia y control que normalizan los cuerpos femeninos, haciéndolos aptos para los requerimientos que la sociedad les exige. Con un tono irónico, que raya en lo humorístico, aparecen a lo largo del filme imágenes y desfiles de modas, mujeres siendo peinadas o maquilladas, ataviadas de manera erótica posando, objetualizadas, concursando por quién tiene el peinado más extravagante o los ojos más grandes. De tal modo, Bemberg utilizaba los mismos códigos que proponía la feria para, desde dentro, desarticular sus discursos y visibilizar los mecanismos de control que ahí operan, en donde las mujeres ocupan

roles de dependencia y sus patrones de consumo, sus actividades e incluso su apariencia están determinadas en función del placer masculino. Las prácticas del vestir ocupan un lugar central en estas políticas de la mirada, en donde se configura el ideal de la niña-princesa que deriva en la mujer-consumidora-objeto de consumo.

Posteriormente se presentó en Buenos Aires un nuevo proyecto expositivo relacionado con "lo femenino" pero ahora desde la mirada crítica y analítica de un grupo de artistas feministas. Se trataba de *Mitominas*, una serie de tres muestras coordinadas por Monique Altschul, que tenían como propósito presentar —a través de instalaciones, performances, representaciones teatrales, danza, pintura, escultura, poesía, así como talleres y mesas redondas— una revisión crítica de los mitos, tanto europeos como americanos, que pesan sobre la construcción de un determinado imaginario femenino (Rosa, 2011, 179). La propuesta ponía el acento sobre el poder que los mitos han tenido para definir las características de lo femenino, excluyendo la pluralidad de mujeres, todas y cada una diferentes, paradójicas, atravesadas por esas mismas construcciones.[55] En estas experiencias, emblemáticas por su abordaje y cuestionamiento de los estereotipos femeninos, el vestido apareció como un elemento simbólico fundamental.

En su primera edición, llevada a cabo en el actual Centro Cultural Recoleta, participaron alrededor de treinta mujeres y algunos varones. No era un requisito estar posicionadas dentro del feminismo, ni reivindicarse artistas obligatoriamente; simplemente debían de tener ganas e ideas de trabajar el tema convocante desde una posición crítica y con un resultado

[55] El proyecto *Mitominas* se concretó a través de tres exposiciones, —la primera de ellas, realizada en 1986, la segunda en 1988 y la tercera en 1992— que tenían por objeto —en especial las dos primeras— cuestionar y proponer otras miradas sobre el abordaje de lo femenino en los mitos grecolatinos y precolombinos, de ahí su nombre: mito-minas. *Mina* es la palabra que se utiliza popularmente para denominar a una mujer en Argentina.

plástico. Así, el espacio se convirtió también en un foro de discusión, en donde las distintas perspectivas podían tener cabida y ser escuchadas. Uno de los trabajos en el que me gustaría detenerme es el de Nora Correas (1942-), procedente del campo del arte textil, quien realizó una instalación dedicada a *Penélope*. En una de las salas acumuló una gran cantidad de prendas de vestir cuyo denominador común era el color blanco: vestidos, camisetas, camisones, sábanas, pañales, vestidos de novia y de primera comunión, enaguas y medias, extendiendo todo este material a lo largo de una pared, como si se tratase de un tapiz gigantesco, un gran muro albeante, que como un telón pareciera ocultar los deseos, las emociones, las vísceras detrás de su pulcra blancura. Penélope, la mujer que tejiendo esperaba a Ulises y destejía su trabajo por las noches, esperando lo imposible, el regreso del esposo amado, ha sido emblema de la pasividad y la fidelidad femenina, la representación de la domesticidad, la abnegación y el sacrificio: Penélope, espera fiel a su marido, configurando toda una línea de conducta a seguir, el modelo de la buena mujer y en su incumplimiento, el de la mala.

La artista presenta una visión de Penélope como prisionera de lo inmanente, aferrada a una espera prolongada en cada movimiento que la protagonista repite. Correas destaca la rutina sin posibilidad de cambio dentro de una casa-prisión, aplastante, al grado de que parecía venírsele encima al espectador. Los vestidos, al mismo tiempo, que constituían el elemento base en la construcción de esa casa aprisionadora, operaban también como una metáfora del cuerpo femenino, que la artista concebía como “una cavidad blanda, la cosa mullida y receptora” (Rosa, 2011, 204-205). Así, el recorrido terminaba con una mancha roja sobre los blancos vestidos que rompía con la rutina, con ese cuerpo pasivo, expectante y

puro; subvertía el mandato, visibilizando el cuerpo real, el cuerpo que mancha, el cuerpo que sangra.

Dos años más tarde, *Mitominas II* tuvo como tema central los mitos de la sangre y las mujeres, abarcando temáticas que iban desde la violencia de género, hasta el sida, epidemia que desde sus orígenes presentó un componente social de riesgo atravesado por factores étnicos, de género y de elecciones sexuales, con una fuerte carga de discriminación hacia las y los afectadas/os (Rosa, 2011, 333).56 La muestra estuvo compuesta por 33 obras o experiencias estéticas, algunas de ellas tan controversiales que provocaron situaciones de censura.

Una de las obras que me interesa recordar fue *Para recortar, colgar y vestir* de Beba Braunstein. Consistió en una serie de cuatro siluetas femeninas de melamina que mostraban diferentes cuerpos y personalidades estereotípicas femeninas: la rubia, la pelirroja, la morena y la castaña, las cuales suponían cuatro modelos diversos de mujer. Estaban acompañadas por vestidos del mismo material, para que el público las ataviara como quisiera, con la intención de incentivar su participación. Con el fin de mostrar los sacrificios a los cuales las mujeres se someten para alcanzar los mandatos que el patriarcado les impone para ser deseadas por los varones; los vestidos estaban acompañados por accesorios, descriptores de las tareas asociadas con la belleza personal: dieta de limón, tubos para el cabello, bronceados artificiales, depilación, gimnasia con aparatos, anfetaminas, hambre y hartazgo.

[56] Ese mismo año, 1988, fue publicado *El sida y sus metáforas,* de la escritora estadounidense Susan Sontag. El libro buscaba desvelar los manejos de la enfermedad asociándola directamente con las personas quienes no se pliegan a lo que el Estado entiende como “normal”. Dichos prejuicios se conjugaron con interpretaciones religiosas y juicios morales, así el padecimiento se consideraba como una consecuencia o castigo de las conductas pecaminosas de los enfermos.



35. Beba Braunstein*, Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II*, 1988

De acuerdo con lo narrado por la artista:

> una tiene el cabello rubio, corto, casi rapado, es la sadomasoquista. La otra es castaña y con voluminosa melena, moderna y liberal. La gorda es la pelirroja más conservadora, única muñeca que sobrevive en la actualidad. Por último, la morocha, con rodete y gran arete, su minifalda no disimula sus aires de libertad" (Rosa, 2011, 353).

Es decir, los "tipos" de mujer que presentaba, tenían correspondencia con ciertos estilos de vestir que denotaban valores morales, así como una preconcepción de su pertenencia social, étnica o religiosa.

En México, por otra parte, el arte feminista surgió en la década de los setenta en un contexto de convulsiva complejidad social y política, signado por la represión del movimiento estudiantil de 1968 con la brutal matanza en la Plaza de las Tres Culturas, en Tatelolco. Las agrupaciones de artistas emergentes en este momento, conocido como la *Generación de los Grupos*, tuvieron como uno de sus principales objetivos ampliar el limitado circuito oficial del arte mexicano buscando nuevos espacios para

la producción y la exhibición de obras en paralelo con la urgencia de experimentar nuevos lenguajes plásticos, incluyendo la investigación en soportes con obras interactivas y efímeras. Entre los colectivos más importantes de la época cabe mencionar al *No-Grupo*, *Tepito Arte Acá*, *Proceso Pentágono*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, *Peyote y la Compañía*, *Taller de Investigación Plástica* y *Germinal*. De varios de ellos surgirán artistas que se unirán con los movimientos feministas y también buscarán conformar grupos específicos de trabajo artístico. Araceli Barbosa señala que el fenómeno del arte feminista grupal fue resultado, por un lado, del "proceso crítico cultural, abierto por el movimiento de liberación de la mujer y su influencia sobre algunas artistas; por otro, del curso de arte feminista (1982-1984) impartido por Mónica Mayer (1954-) en la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM)" (2008, 100). Mayer regresaba a México, luego de la experiencia del posgrado en el Feminist Studio Workshop en el Woman's Building, en Los Ángeles, California, donde aprendió una serie de técnicas que tradujo al contexto mexicano y utilizó para el estudio del arte feminista, así como para su trabajo creativo de manera colectiva (Mayer, 2004, 30).[57]

Como consecuencia de los encuentros se conformó el grupo *Tlacuilas y Retrateras,* —Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Nicola Coleby, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Consuelo Almeida y Marcela Ramírez—, cuyo principal proyecto visual fue *La Fiesta de Quince Años*, realizado el 20 de agosto de 1984, con la participación de distintos miembros de la comunidad, desde los y las vecinas del barrio, artistas, mujeres y varones, feministas y no feministas,

[57] Resulta significativo el proyecto final que presentó para concluir sus estudios en California: *Traducciones: un diálogo interncional de mujeres artistas* (1980), el cual consistía en una serie de conferencias y talleres, en México y otros lugares, sobre arte feminista y mujeres artistas.

otros colectivos de arte feministas como *Polvo de Gallina Negra* (1983-1993) y *Bio-Arte*, críticos y medios masivos de comunicación. La intención con este suceso era invitar a la reflexión sobre los rituales productores y reguladores del género. La fiesta de XV años es un acontecimiento de gran importancia familiar y social dentro de la sociedad mexicana, cuyo origen está en el ritual del cambio de la infancia hacia la pubertad, vinculado con una serie de aspectos políticos y económicos asociados con el intercambio o el tráfico de mujeres en edad reproductiva (Villegas, 2008). El "festejo" tuvo lugar en la Academia de San Carlos y consistió en la bajada de las escaleras de las damas, el baile con los chambelanes y la presentación de la dama en sociedad. Como comenta Mónica Mayer, hasta la escultura de la *Victoria de Samotracia* de la entrada recibía a los invitados ataviada como quinceañera, "entre nubes de hielo seco" (2004, 30).


Se Abrió Original Exposición

Fiesta de Quince Años Vista
or la Clase Media Intelectual

36. "Fiesta de quince años vista por la clase media intelectual mexicana", *El Nacional*, ciudad de México, DF, jueves 10 de agosto de 1984

El vestido en este tipo de rituales opera como una pieza clave, que distingue a la muchacha festejada y la inviste con toda una serie de cualidades y significados profundamente patriarcales, en donde el padre presenta y promueve a su hija, como en una especie de campaña publicitaria, ahora que ya está disponible para contraer matrimonio y reproducirse, buscando siempre un beneficio comercial o preservación del estatus social. De tal modo, las damas de honor, quienes eran todas artistas, diseñaron sus vestidos haciendo alusión de manera lúdica y humorística a dichos simbolismos: una de ellas incluyó un cinturón de castidad como parte de su atuendo; otra, llevaba la crinolina por fuera, y otra, llevaba el vestido estampado con huellas de manos (Mayer, 2004, 31).[58] El sentido del humor y la ironía fueron estrategias recurrentes que permitían a las artistas reírse hasta de ellas mismas, al replicar los comportamientos cotidianos. En este punto las podemos relacionar con Luce Irigaray cuando señala que la mujer, al no tener un lenguaje por fuera del patriarcado, la imitación consiste en la única forma de criticar sus valores, "(…) exponer por medio de repeticiones humorísticas lo que debía permanecer escondido" (1992, 12).

En este mismo contexto se ubicaron las acciones del grupo de arte feminista mexicano Polvo de Gallina Negra, formado en 1983 por Mónica

[58] En la exposición *"*Mujeres ¿y qué más? Reactivando el Archivo Ana Victoria Jiménez*"* llevada a cabo en 2011 en la Universidad Iberoamericana, con la curaduría de Karen Cordero y Mónica Mayer, se realizó la obra *"*La mítica fiesta de XV años" que tuvo el objetivo de revisar lo ya celebrado en 1984. Con el fin de desentrañar el mito que se ha generado alrededor de ese hito en la historia del arte feminista mexicano, fue necesario desarrollar un trabajo de reconstrucción de los vestigios de "La fiesta de XV años*"*, ya que el registro fotográfico se perdió y se contaba únicamente con fotos de los ensayos y los registros de la prensa. Por ello, se generaron registros de sucesos a partir de los testimonios de las organizadoras y colaboradoras/es, buscando conservar la mirada irónica tan característica del arte feminista y de lo expuesto en cuestión. De tal modo, jugando entre la realidad y la ficción, se construyó un falso documental alrededor de los hechos y rumores que rodearon *"*La Fiesta de XV años"*.* En el montaje, la proyección del video arranca con un vestido de quinceañera que está acompañado por bisutería producida para este tipo de festividad (Antivilo, 2010, 91).

Mayer y Maris Bustamante (1949-). Se autodefinieron como el primer grupo de arte feminista en México, trabajaron juntas durante 10 años, en los que exploraron el cuerpo, la subjetividad y las relaciones de poder organizadas en torno a la dualidad del género y la sexualidad, apropiándose de significados, mitos y formas de cultura popular. Mayer describe los objetivos de Polvo de Gallina Negra:

> I. Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación
> II. Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte
> III. Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad. (Mayer, 1999, 51-52)

Para alcanzar esos objetivos se valieron de la creación de una serie de objetos que imprimía a sus acciones un carácter lúdico y divertido y hacían que sus planteamientos críticos fueran accesibles para todo público. Una de sus líneas temáticas —y de acuerdo con María Laura Rosa fue una característica del trabajo de las artistas feministas mexicanas de la época— era la reflexión sobre el trabajo doméstico, la invisibilidad de las labores del ama de casa, el sometimiento y la alienación que generan en las mujeres las tareas domésticas y la total responsabilidad de la crianza de los hijos (Rosa, 2011, 29). En el proyecto "¡Madres!" (1987), el cual duró varios meses, las artistas realizaron una serie de intervenciones valiéndose de diversos medios, para así lograr una extensa reflexión sobre el peso cultural de la maternidad para el imaginario mexicano. Con la intención de desnaturalizar la noción de maternidad, recurrieron a sus propias experiencias para proponer maternidades, productoras de nuevos significados (Blanco, 2010, 24). Como parte de este magno proyecto se incluyó la utilización de prendas que, como una especie de prótesis corporal, investían al usuario con ciertas

características y valores estereotípicos de lo femenino. Tal es el caso de los delantales de cocina, una prenda que concentraba los significantes del ser mujer y madre, como cuidadora, dedicada a las labores del hogar, evidenciando los mecanismos de producción y el control social que recaen sobre la maternidad, exaltada como un valor identitario fundacional para las mujeres en el ideario patriarcal (Antivilo, 2010, 239-240). Asimismo, los delantales acentuaban los vientres de las artistas quienes en ese momento se encontraban embarazadas —la parte "más ambiciosa del proyecto", en palabras de Mayer—, por tanto elaboran sus intervenciones a través de las experiencias que ellas mismas iban viviendo. Como señala Josefina Alcázar, es el propio cuerpo de las artistas, en este caso, su cuerpo-vestido, el cual les sirve para explorar, experimentar, cuestionar y transformar (2014, 149).



37. Polvo de Gallina Negra, *Madre por un día*, 1987

En una ocasión, aparecieron en el programa de televisión "Hoy mismo" de Televisa y conducido por Guillermo Ochoa, a quien le colocaron

un delantal con una panza incluida y lo coronaron como “Reina del hogar”. Mónica Mayer comenta que la respuesta del público fue inmediata:
los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Confirmamos el éxito del performance cuando, nueve meses después, alguien llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño” (Mayer, 2004, 40-41).

El delantal con la panza adherida confería al cuerpo del conductor las atribuciones femeninas, como si se tratase de un proceso de mutación “natural” a través del cual el cuerpo femenino desarrollara un mandil, como un atributo que le permitiera adaptarse mejor a sus funciones. La prenda entonces opera como un elemento de reasignación genérica permitiéndole al cuerpo de Ochoa vivir la experiencia de la maternidad, enfatizando de manera paródica la función del vestir en la fabricación del género. Con esta reconfiguración de la maternidad, a través de la parodia y el humor, las artistas buscaban despojarla de los significados binarios: virgen de Guadalupe-buena madre *vs* Malinche-mala madre, y mirarla desde la perspectiva de las mujeres y su derecho a decidir sobre sus cuerpos.

El elemento del delantal ya había sido usado por Maris Bustamante en su performance *Los pizarrones son para hablar* (1983), en el que abordaba el tema del trabajo doméstico. Para aquella acción la artista reunió delantales de todo tipo de diseño, formas y materiales, a los que asociaba, por sus características, con un tipo de mujer. Partiendo de la premisa de que, si a las mujeres no les era permitido hablar, sus objetos habrían de hablar por ellas, Bustamante se colocó 20 mandiles, uno sobre otro, y durante 40 minutos fue quitándoselos uno por uno, mientras explicaba las particularidades de cada uno, de acuerdo con su estilo y procedencia, así como con los objetos que llevaban dentro de las bolsas. En conjunto, los objetos con los delantales articulaban narraciones cotidianas, situaciones de tristeza, de preocupación, de ira, que

experimentaban las mujeres usuarias. Al quitarse cada mandil los iba colgando en un tendedero. Una vez que se hubo despojado de todos, quedó al descubierto un vestido de quinceañera, como si hubiera retrocedido en el tiempo y volviera al punto cero de su vida como "mujer adulta". Luego de una pausa, la artista procedía a desmaquillarse, como si se despojara de una máscara. Cuando terminaba esta acción, pintaba su cara de blanco para convertirla en una pantalla en donde se proyectaba una película de super-8. Por último, se quitaba el vestido e invitaba al público a compartir sus impresiones en unos pizarrones. El vestido en esta acción operó como el elemento simbólico facilitador para que la artista transitara por distintas identidades, encarnando una serie de problemáticas cuyo común denominador se encontraba en el mandil, es decir, en el trabajo doméstico, que la artista presentaba como un espacio de dominación e invisibilización de las mujeres (Villegas, 2008).

Además de los delantales, Maris Bustamante ha incorporado el vestir de manera recurrente dentro de sus performances e intervenciones a lo largo de su trayectoria. Además de ser teórica y estudiosa de las manifestaciones artísticas no objetuales o "formas pías", como denomina a las narrativas del performance, las instalaciones y las ambientaciones, con base en una perspectiva transdisciplinaria; desde muy temprano en su carrera se interesó por presentarse como objeto y sujeto de su trabajo, de este modo, su cuerpo, ideas, ópticas, gestos y palabras se convirtieron en la materia prima de su obra; por supuesto, siempre acompañados de ingeniosos "mecanismos" —vestidos y otros objetos—, elaborados por ella misma para desarrollar acciones caracterizadas por un sarcástico sentido del humor (Alcázar, 2014, 159). Por ejemplo, para su famoso performance *Sexikitch* (1996) confeccionó un vestuario especial consistente en un chaleco de hule espuma, que como una especie de armadura, le servía

para referirse a diferentes cánones estéticos en distintas sociedades a través del tiempo. La primera vista o la primera capa del chaleco consistía en un torso rosado, cubierto por encaje, referente a la estética de los años cincuenta, recordando la canónica figura de Marilyn Monroe; al dejar caer esa capa, sobre sus piernas quedaba a manera de faldilla otra vista, de modo que presentaba dos lecturas distintas de la sexualidad: la parte de arriba revelaba modelos de belleza importados, mientras que la de abajo recordaba el ámbito doméstico. El siguiente chaleco, transformaba el cuerpo de la artista en el hipermusculoso cuerpo de una fisicoculturista, tensionando así los modelos estéticos de lo considerado femenino, en donde la fuerza no parece ser un atributo posible. La siguiente vista correspondía al cuerpo de una mujer morena, con un *brassier* hecho de nopales espinosos, abordando así la contradicción entre placer y sacrificio, entra la buena y la mala madre. La silueta ya no era esbelta ni acinturada, sino una figura gruesa. Por último, la imagen de lo *kitsch* que presentaba a partir de una silueta gorda y morena, como la describe Mayer "exótica que hace que se levanten los ánimos masculinos nacionales en el burlesque" (2004,76). El calzón de peluche, el lunar, las cejas y pestañas postizas, las tapas de crema Nivea que cubrían sus pezones, hacían referencia a la apropiación de los cánones estéticos norteamericanos y europeos, los cuales al incorporarse en la fisionomía local eran considerados "*kitsch*". Al encarnar esta imagen, Bustamante se dirigió al público masculino y les preguntó qué tipo de *sexikitch* tenían en casa, con la intención de confrontarlos y generar la reflexión sobre las contradicciones que vivimos ante patrones de belleza importados, imposibles de alcanzar.

A principios de la década de los noventa conformó un taller de producción artística, con el nombre *La araña de peluche*, dedicado a elaborar utilerías plásticas, ambientaciones escenográficas y vestuarios

para espectáculos artísticos. Entre otras colaboraciones que realiza desde esa plataforma, destaca su trabajo con la cantante y performer Astrid Hadad.

En los noventa emergió un gran número de mujeres artistas determinadas en hacerse escuchar. Los feminismos de esta época eran diferentes a los de los sesenta, siendo ahora la consigna el derecho por la diversidad. Muchas de las artistas de esta década utilizaron el vestir para referirse al cuerpo, explorando aquello que, en palabras de Meri Torras, permanece oculto para la mirada, aunque esté desnudo: me refiero a los códigos de interpretación a partir de los cuales pensamos el cuerpo, el marco invisible desde el cual nos acercamos a él; de esta manera, el vestir fue un medio para hacer referencia a los procesos internos y excrecencias del cuerpo, y así explorarlo como la superficie marcada en donde se expresa el género y a través del cual es posible experimentar la diversidad. De igual modo, el vestido fue una herramienta útil para trabajar cuestiones relacionadas con las reivindicaciones étnicas, sexuales y políticas que se estaban gestando y gestionando en otros campos, así como en la incorporación de experiencias personales.

En estos ejemplos, las artistas encuentran lenguajes accesibles para construir mensajes comprensibles para todo público, a través de la revaloración de la cultura popular y de la cultura visual, sus ritualidades y tradiciones, con el propósito de deconstruir lo femenino, utilizando herramientas críticas que van de la ironía, la parodia y el sarcasmo, hasta la seriedad del rito y lo sagrado (Antivilo, 2013, 25). Asimismo, el cuerpo ocupa un lugar central, como plantea Josefina Alcázar, “capaz de trascender la dicotomía interior/exterior” (2014, 137). En esa operación el vestido funciona como un medio de acción a partir del cual es posible reconstituir el cuerpo femenino en representaciones que evidencian sus

múltiples facetas, visibilizando y problematizando las intersecciones entre el género, la clase social y el entramado nacional. Al estar fuera de los cánones artísticos, también incorpora la crítica sobre el quehacer del arte contemporáneo, produciendo estéticas alternativas para discurrir sobre sus experiencias identitarias respecto con el género, el ámbito cultural o ideológico.

Ser una artista feminista se plantea, entonces, como una forma de aproximarse al mundo, de ver, de analizar y de actuar contra las relaciones de poder que históricamente han perpetuado la desigualdad, la discriminación, la injusticia y la violencia hacia las mujeres, así como a otros sujetos sociales. En palabras de Lucy Lippard, "el arte feminista constituye un sistema de valores, una estrategia revolucionaria" (Carro Fernández, 2010, 17).

d) Otras formulaciones de lo femenino: desobediencias en el contexto de la dictadura chilena

En el apartado anterior me he referido a lo femenino como lo culturalmente construido en relación con el cuerpo de las mujeres, es decir, los imaginarios sociales y culturales que relacionan a las mujeres ya sea con lo débil, lo sensible, lo bueno —si sigue el camino de la maternidad asexuada o la autocensura— y con lo malo, si no toma tal camino. Pero ¿qué ocurre cuando lo femenino se desliga de la categoría "mujer"? ¿En dónde se sitúan las prácticas corporales que dislocan el binomio femenino/masculino?

Las prácticas del vestir que me interesa revisar a continuación irrumpen en el espacio artístico a través de cuerpos

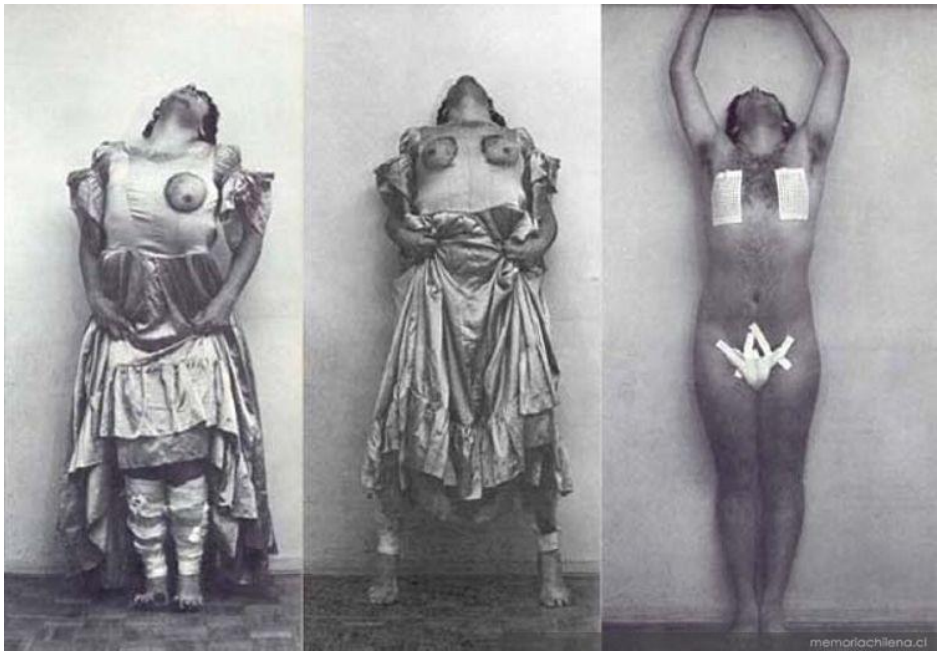
“que no pueden ser marcados ni bajo un modelo de corporalidad sacrificial ni como cuerpos organizados por un deseo psicoanalítico, ni aun como cuerpos transfigurados por el simulacro de una estética travesti” (Carvajal, 2012, 61)

Se trata de cuerpos vestidos con los cuales se busca desestabilizar las dicotomías, identificaciones, categorizaciones y certidumbres que subyacen en las ideologías patriarcales, heterosexistas y blancas del pensamiento modernista colonial en el contexto latinoamericano y caribeño.

En Chile, durante los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet en la década de los setenta, se generaron algunas de las manifestaciones artísticas de carácter más militante en el arte conceptual latinoamericano. Conocida como la corriente “de avanzada”, un grupo de artistas que comenzó a generar un discurso fuera de las instituciones académicas y gubernamentales, un discurso anárquico que colocaba el cuerpo en el centro de su práctica. El colectivo de teóricos latinoamericanos Red de Conceptualismos ha propuesto la categoría “desobediencias sexuales”, para referirse a ciertas prácticas surgidas en Chile, Argentina, Colombia y Brasil durante la década de los ochenta; para este grupo el cuerpo es pensado como un lugar de impugnacióncrítica y subordinación contra la norma heterosexual. Dichas prácticas tensionaron los límites entre lo privado y lo público, no tanto para darle una entidad pública a lo que aparece confinado al orden de lo privado, sino para desarticular esta lógica binaria (AA.VV., 2012)

Uno de esos artistas fue Carlos Leppe (1952-2015), quien usó estrategias del conceptualismo, como el hermetismo y la precariedad, para manifestar una quiebra de los derechos humanos en una de las dictaduras más represivas de la región. Aunque en sus inicios trabajó con soportes

plásticos convencionales, su evolución se centró en un complejo análisis de la situación contemporánea a través del cuerpo y de una puesta en escena teatralizante. Las acciones de Carlos Leppe ofrecían una visión crítica desde múltiples perspectivas contra el Chile pinochetista. El cuerpo-vestido como soporte de la expresión artística se revelaba, así como poderoso medio de denuncia política. En 1975 realizó la obra titulada *El perchero*, cuyo montaje original estaba compuesto por tres fotografías de tamaño natural, dobladas y colgadas de una estructura con tres perchas. Emulando los trípticos barrocos en donde aparece algún pasaje religioso, las fotografías retrataban el cuerpo del artista en la postura de un santo sufriente, cuerpo erotizado, ambiguo. En las primeras dos imágenes, Leppe se presentaba ataviado con vestimentas femeninas, que dejan al descubierto un seno en la primera, y la simetría de los dos senos desnudos, en la segunda.



38. Carlos Leppe, *El perchero*, 1975

El artista aparecía con la cabeza hacia atrás, con el pecho hacia el frente y en actitud de levantarse las enaguas, dejando al descubierto las bendas que cubrían sus pantorrillas, en una especie de juego de seducción que revelaba algo, sugería algo más y ocultaba el resto. Los vestidos que por su hechura evocaban épocas pasadas, encerraban la tensión entre la ambigüedad sexual y la autobiografía del artista, en donde las operaciones de simulacro sobre el propio cuerpo sometido a agresiones y mutilaciones poseían diversos niveles de significación: sugerían metáforas freudianas, así como el cuerpo-vestido como un espacio de coacción social, "de internamiento represivo de una identidad socialmente doblegada" (Richard, 1990, 7).

En contraposición, la tercera imagen mostraba su cuerpo casi desnudo, únicamente estaban cubiertos los pechos y los genitales por unas vendas, abordando la cuestión de la representación de la carne viva, en una clara referencia a las torturas practicadas por el régimen militar chileno. Las imágenes estaban montadas sobre un colgador de madera iguales a los que se emplean en las tiendas. De esta forma aludía al mercado, la industria del vestido y del consumo que el sistema proponía en su nueva política neoliberal. Al mismo tiempo, esta pieza de mobiliario hacía referencia a un sistema de tortura que se aplicaba en Brasil con los detenidos políticos durante los sesenta. El crítico de arte chileno Juan Pastor Mellado señala cómo la representación de la carne viva "adquirió valor por omisión" en la política estatal de desapariciones de cuerpos de la dictadura. Las operaciones de Leppe dentro de este contexto de aniquilación de memorias sociales apuntaban a marcar sus propias huellas, a la vez que ponían en tensión las estrategias de reconocimiento de las políticas de identidad sexual (Pastor Mellado, 2011).

Continuando con la línea crítica y estética de Carlos Leppe, surgió el colectivo L*as Yeguas del Apocalipsis* (1987-1997), conformado por el escritor Pedro Lemebel (1952-2015) y el poeta Francisco Casas (1959-), quienes hicieron de su cuerpo un espacio de intrusión sexual y política en el ámbito público. Se valieron del vestido y el travestismo para visibilizar su identidad homosexual, en un contexto represivo cuando era impensable, en intervenciones cuyos alcances desbordaban la reivindicación identitaria para colocar cuestionamientos sociales y políticos de mayor amplitud. En palabras de Lemebel:

> Al comienzo nosotros no sabíamos que hacíamos arte, ni performances, sólo pensábamos que hacíamos expresión corporal. Lo nuestro eran gestos públicos de desacato y de presencia pública. Era decir, aquí estamos y con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual. Elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar, y así nuestro discurso siempre fue político, por ese mismo cruzamos con los Derechos Humanos y los detenidos desaparecidos (Robles, 2008, 29).

Tras su primera intervención en 1988, —la memorable irrupción en el premio de poesía Pablo Neruda, montados en una yegua, completamente desnudos— siguieron una serie de acciones sorprendentes y perturbadoras para el público, valiéndose de una estética de lo bizarro y lo abyecto. Una de las intervenciones que ejemplifica de manera cabal el uso del vestido es su versión del famoso cuadro de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939), en ejercicio de apropiacionismo, característico de su trabajo. Para esa ocasión, las Yeguas prepararon la puesta en escena para ser fotografiada por Pedro Marinello y, posteriormente, ser ejecutada como performance en la Galería Bucci, en Santiago. En la fotografía (1989) los artistas se dispusieron en posición invertida a la del cuadro de la pintora: Pedro Lemebel aparece a la izquierda, con una falda que emula la de tehuana y con un corazón cerrado pintado sobre el pecho; a la

derecha, Francisco Casas, lleva una falda estilo victoriano y lleva pintado en el pecho un corazón abierto; se toman de la mano mientras que una sonda los conecta, como en la pintura original. En el performance (1990), los artistas aparecían colocados del mismo modo, inmóviles durante las tres horas que duraba la inauguración de la muestra. Frente a ellos, en el piso estaba colocada su imagen fotográfica. Desde fuera de la galería, se proyectaba la imagen original de Kahlo que, sin embargo, no llegaba hasta ellos porque estaban colocados dos filtros que la difuminaban.



39. Las Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas*, 1989.

El vestido en este trabajo de copia y simulación establece un contraste de identidades culturales, que se ven dislocadas al ser usados por sus cuerpos masculinos. En palabras de Nelly Richard, con esta parodia, los artistas desdoblan “el *yo* del autorretrato multiplicando la identidad y sus dobles, mediante una cosmética transexual, que reteatraliza la feminidad (ya maquillada) de Frida” (2001, 212). Por otro

lado, el tema de la sangre tenía connotaciones muy distintas en el contexto de finales de los ochenta, cuando el sida, considerada la enfermedad de los homosexuales, estaba cobrando tantas víctimas. Incluso el nombre del dúo estaba relacionado con esto, Las Yeguas del Apocalipsis era una metáfora del sida, que en aquel momento parecía ser el Apocalipsis. Dice Lemebel: "nosotros no éramos caballos, éramos yeguas, con ese nombre nos solidarizamos con aquellos apelativos utilizados para ofender a las mujeres […] Eso es sembrar un deseo y repartir el desacato a través de un nombre" (Robles, 2008, 31).

En ese sentido, el elemento de lo femenino opera en el trabajo de estos artistas como una pulsión deseante que transgrede códigos genéricos, les permite desvelar la ficción de la división entre lo público y lo privado: "lo femenino como interrogante dirigida en contra de la ideología sexual de las representaciones de géneros y fuerza desestabilizadora de las jerarquías masculinas" (Richard, 1990, 8). Un elemento que, en combinación con el componente latinoamericano y con el componente de lo homosexual, da como resultado lo que Richard llama "estéticas de lo minoritario", estrategias de enmascaramiento, de apropiación, de reconversiones paródicas de los mensajes del poder; estrategias de resistencia.

En la década de los ochenta, se conformaron en distintos lugares de América Latina y el Caribe nuevas formas de activismo. Los encuentros, las fiestas, la carnavalización de la protesta y otras formas de contacto directo entre los cuerpos, ya sea desde el ámbito clandestino o de lo privado, se convierten en el modo de construir la resistencia frente a la ola de violencia y sus efectos arrasadores (AA.VV., 2012). Así, en diversos puntos de la región, surgen prácticas artísticas radicales y libertarias que visibilizaron las disidencias sexuales, articulando la

producción contracultural con la intervención de la calle, el anarquismo, las demandas y desobediencias civiles y los reclamos para la presentación con vida de los desaparecidos políticos.

Cada una de las experiencias que relato en este capítulo articula de diferente manera el cuerpo-vestido, el arte y la política. A lo largo de los cuatro apartados que he planteado para ordenar y propiciar diálogos y conecciones entre ellas, se reconocen inquietudes, búsquedas, estrategias formales y conceptuales distintas: la exploración entre los bordes del cuerpo y el vestido, de lo individual y lo colectivo, el cuestionamiento de los roles de género y de las categorías dicotómicas que ordenan las relaciones de manera jerárquica y violenta: femenino-masculino, heterosexualidad-homosexual. Los escenarios políticos y culturales de los noventa y posteriores presentaron otras formas de experimentar lo social y lo político, sin embargo, pueden advertirse en las prácticas artísticas del vestir contemporáneas afinidades, replicaciones, apropiaciones, contaminaciones o reformulaciones de aquellas que abieron brecha en este espacio de experimentación.

IV. Desdibujar los bordes

A lo largo de este trabajo he analizado cómo el vestido y el adorno corporal han sido utilizados en el arte contemporáneo latinoamericano y caribeño para experimentar con las formas de esbozar y delimitar los bordes corporales, los cuales, lejos de ser fronteras implacables, son espacios difusos, altamente permeables: en ellos, es la actividad lúdica y la curiosidad aleatoria lo que predomina, en un continuo proceso de juego, experimentación y apropiación. Así, el vestido es borde al tiempo que no lo es. Esta condición ambigua, que pone de manifiesto una serie de tensiones y paradojas, es precisamente lo cual llevó a algunas y algunos artistas a incorporarlo en sus exploraciones plásticas. En este capítulo abordaré una serie de trabajos en donde son utilizadas la multiplicidad de posibilidades que ofrece el vestido como punto de partida para examinar las construcciones sociales en torno a lo femenino, en relación con otras posiciones que ocupan los sujetos (sexualidad, etnicidad, nacionalidad), así como los mecanismos de la mirada.

a) Vestidos expandidos

Entre las principales funciones que ha tenido el vestido como elemento socializador se encuentran la de cubrir los cuerpos para protegerlos de los cambios climáticos, salvaguardar el sentido del pudor, brindar comodidad dentro de un entorno específico, así como proporcionar una serie de significados simbólicos e identitarios. Es tan importante su función que, en nuestra sociedad, el cuerpo —de manera especial, el cuerpo desnudo— ha sido visto como una entidad inacabada: se le ha asignado la

responsabilidad de transformar ese cuerpo incompleto en el “paquete cultural completo” (Cavallaro y Warwick, 1998, 3).

En el capítulo 2, hice referencia a la forma en cómo la ropa, al cubrir un cuerpo, delinea sus límites, establece fronteras. Con frecuencia pensamos en el vestido como el principal mecanismo diseñado para asegurar nuestra identidad autónoma, separada de aquello, aquellos y aquellas que nos rodean, sin embargo, constituye un marco incierto. Esta ambigüedad puede resultar molesta o inquietante porque impide la fácil distinción entre el vestido y el cuerpo, entre el *yo* de aquello que lo rodea. Numerosos rituales y sistemas simbólicos han sido creados en distintas culturas para fortalecer esos límites, reforzarlos para salvaguardar nuestra pureza ya que, en los resquicios, en los márgenes que existen entre una cosa y la otra podría colarse algo indeseable, algo que contamine nuestra integridad como seres inteligibles y coherentes. Pensemos, por ejemplo, en los rituales instituciionales de investidura, en los cuales la persona consagrada, así como quienes la rodean, deben adoptar un comportamiento de acuerdo con su rango, sancionando o santificando un estado de cosas, un orden establecido:

> un acto de magia social que puede crear la diferencia *ex nihilo,* y es el caso más frecuente; o bien explotar en cierta manera diferencias existentes, como las diferencias biológicas entre los sexos (Bourdieu, 1986, 207-208).

En ese sentido, como señala Judith Butler, el tabú del travestismo es un ejemplo muy ilustrativo de la ansiedad social respecto con la ambigüedad, ya que pone en evidencia la construcción cultural del género, desestabilizando las categorías binarias de lo femenino y lo masculino y erigiendo así nuevas formas de sentido y representación (Zambrini, 2008, 125). Así, las prácticas del vestido poseen la habilidad de trazar los confines del cuerpo, pero también enfatizan la dificultad para establecer

dichos bordes, ya que en él coexisten discursivamente tanto estrategias disciplinarias como potencialidades subversivas.

De acuerdo con Julia Kristeva, el proceso de definición del *yo* se caracteriza por el fenómeno de la abyección, consistente en una serie de movimientos destinados a la expulsión y el rechazo de todo lo que amenaza su existencia como entidad autónoma y diferenciada. El objeto fundamental que ha de ser expulsado es la figura de la madre: principal recordatorio de la dependencia física y psicológica del sujeto y de su falta de identidad autocontenida. Por lo tanto, la abyección garantizaría un *yo* bien definido: lo abyecto, como apunta Victor Burgin, es todo lo que debemos perder y de lo cual debemos distanciarnos para poder ser (1990, 117). Sin embargo, lo abyecto no queda borrado o suprimido por completo. De hecho, sobrevive más allá de la infancia como enigmático objeto de revulsión y fascinación simultáneamente. Lo abyecto amenaza lo unitario: supone lo inasimilable, lo ambiguo; interrumpe la identidad, perturba el sistema y el orden.

Ahora bien, la abyección es coextensiva con el orden social y simbólico, tanto en una escala individual como colectiva. Las sociedades en cada contexto espacio temporal desarrollan una serie de normas o tabúes que, a través de las religiones o ciertas pautas culturales, delimitan la frontera entre lo considerado abyecto en el grupo, por ejemplo, la prohibición del incesto, el rechazo de la homosexualidad, el miedo a la sangre menstrual, entre otras restricciones (De los Reyes, 2013,163). Lo llamado abyecto, como plantea Judith Butler, es lo rechazado, lo considerado como no significativo y como no vivible. De acuerdo con esta autora, el cuerpo abyecto es un cuerpo no inteligible. Lo excluido de la significación, lo denominado por Butler, siguiendo a Derrida[59], el ámbito

[59] Butler se refiere a la obra de Jacques Derrida, *Positions*, Chicago, University of

del “exterior constitutivo”, no es un “exterior absoluto” sino que está inmanentemente producido por y en el proceso de significación, con lo cual, tiene capacidad para irrumpir subvirtiendo los límites y las definiciones de las categorías hegemónicas. Esto implica que la posibilidad de acción de lo despojado de inteligibilidad no depende de la vivencia corporal fenomenológicamente inmediata. Butler afirma que la abyección es “un proceso discursivo” y afirma, además, que los “discursos habitan en los cuerpos” como “parte de su propia sangre vital”; es decir, no podemos disociar el proceso discursivo del cuerpo vivido[60] (Meijer y Prins, 1998, 282): en palabras de Meri Torras,

> […] el cuerpo ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y sus códigos. No existe más allá o más acá del discurso, del poder del discurso y del discurso del poder. El cuerpo es la representación del cuerpo, [...]. Más que tener un cuerpo o ser un cuerpo, nos convertimos en un cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, esto es individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir. (2007, 20).

En ese sentido, el cuerpo contemporáneo se entiende como un devenir, una construcción, una representación, una negociación con el entorno sociocultural: una frontera. El primer efecto discursivo de la materialización del cuerpo es la naturalización de los efectos asociados con ésta, como es el caso del binarismo genérico (Torras, 2007, 15). El cuerpo y sus actuaciones sociales son moldeadas, disciplinadas y jerarquizadas en función del ideal establecido para cada identidad (género, racialización, clase social). Por su carácter fronterizo, las relaciones que establece con

---

Chicago, 1978, traducida al castellano como *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

[60] Lo abyecto, de acuerdo con Butler, no sólo se refriere al cuerpo, cuyo sexo, género, sexualidad está fuera de la norma hegemónica; también alude a los cuerpos y vidas que son rechazados por el color de su piel, racialización, etnia, religión, cultura, entre otras posibilidades.

su entorno sociocultural son bidireccionales: lo constituye al tiempo que es constituido por él.

El vestido, como mencionaba al inicio, ha ejercido la función de delinear y fijar la frontera entre el *yo* y el *no-yo*. Sin embargo, en éste predomina un continuo proceso de juego, experimentación y apropiación. Esta condición ambigua del vestido, este potencial para desafiar los límites —entre lo individual y lo colectivo, la naturaleza y el artificio, la disciplina y la transgresión—, adquiere en las prácticas artísticas que analizaré a continuación, un carácter deconstructivo que permite interrogar las formas en que se construye la diferencia y desmitificarlas. A pesar de su precariedad para enmarcar el cuerpo, el vestido contribuye a la traducción simbólica de su materialidad en imágenes o significantes culturales. Como mediador entre la dimensión carnal de la existencia y el orden de lo simbólico (lenguaje, instituciones) las prácticas del vestir contribuyen para instituir identidades sociales, materializar los contornos del *yo* como si fuera un sistema unitario, al mismo tiempo que abren la posibilidad del colapso y la disolución en el inestable estatus de la identidad simbólica como constructo arbitrario.

Siguiendo las formulaciones de Judith Butler, las identidades se construyen a través de procesos performativos, podemos entender el espacio como una especie de escenario que adquiere su significado gracias a las actividades que en él se desarrollan (Leach, 2006, 4). De modo que, al igual que los demás lugares donde habitamos de manera transitoria en distintas escalas espaciales, el vestido se define a través de prácticas socioespaciales, relaciones sociales de poder y de exclusión que lo atraviesan y le dan su carácter de singularidad.

Esta última idea me lleva a retomar la concepción de Alejandra Mizrahi del vestido como contenedor del cuerpo, como primer espacio

habitable. Para ella, la indumentaria es un medio que ofrece la posibilidad de "ponernos en el lugar del otro" y reflexionar sobre los límites de lo corporal:

> la indumentaria como una segunda piel superpuesta a la piel articula nuestro cuerpo con el medio; en esta articulación el límite corporal es clave para determinar los modos en los que esta vinculación se produce (Mizrahi, 2006).

De esta manera, la indumentaria se convierte en una especie de puente por medio del cual, el cuerpo se expresa y crea vínculos.

Con esto en mente, en 2010, la artista presentó una serie de acciones en las cuales exploraba la relación entre el cuerpo, la indumentaria y el contexto. Su reflexión partía de los tejidos estampados que se venden en las casas de telas —vestimentas en potencia, como ella les llama—. Mizrahi se interesa por la forma en que muchos de estos estampados de producción industrial presentan motivos que hacen referencia a la realidad, operando "como una ficción de esa realidad" (Mizrahi, 2009). De acuerdo con esta visión de la artista, el vestido se convierte en una especie de extensión del entorno que, al cubrir el cuerpo con esa capa de lo que ella llama realidad, lo integra, lo interioriza, lo vuelve parte del sistema. Por ejemplo, en la acción que tituló *Desflorada*,[61] la artista se coloca de pie en medio de un jardín ataviada con un vestido con estampado floral. Las flores son, siguiendo su planteamiento, el elemento que remite a la realidad: extraídas del jardín, su ámbito natural,

[61] Otras acciones que llevó a cabo la artista durante 2010, relacionadas estrechamente con la cual aquí tomo de ejemplo, fueron *290 tomates print* y *72 manzanas print*, en la Galería Isidro Miranda en Buenos Aires. Ambas acciones presentaban vestidos que se expandían para integrarse en el contexto circundante, poniendo en tensión las diferencias entre el cuerpo, el vestido, las frutas del estampado y las frutas que rodeaban; de esta forma, la artista se cuestionaba sobre las fronteras entre lo que consideramos "realidad" y lo que consideramos ficticio.

las flores habitan el vestido como pura imagen, representación bidimensional que, al cubrir el cuerpo, lo dota de contenidos simbólicos.



40. Alejandra Mizrahi, *Desflorada*, 2010.

Las flores son un elemento de la naturaleza estrechamente relacionado, dentro de la cultura occidental, con las características atribuidas a lo femenino: hermosas, delicadas, frágiles, abiertas y disponibles; por siglos, las flores han servido como metáfora recurrente para referirse a las mujeres. De manera más específica, la asociación de los genitales femeninos con una flor es utilizada con frecuencia en las representaciones de la cultura de género. En ese sentido, el título de la pieza ironiza en torno a la "desfloración", como metáfora de la pérdida de la virginidad. Por otra parte, la iconografía feminista de los años setenta, inspirada en la obra de Georgia O'Keeffe (1887-1986), utilizó pliegues y ondulaciones, óvalos, círculos y flores como motivos principales para la construcción de una propuesta estética que reivindicara la experiencia corporal femenina. Estos motivos que Judy Chicago y Miriam Schapiro llamaron "iconología vaginal" (Mayayo, 2010, 91) han permanecido como elementos recurrentes en los repertorios de algunas artistas feministas,

por ejemplo, la artista italovenezolana Domenica Aglialoro (1962-), la ecuatoriana Juliana Vidal o la mexicana Sonia Félix, por mencionar algunas.

En el caso de Mizrahi, el ser "desflorada" consiste precisamente en la pérdida de las flores estampadas en la tela de su vestido, que la misma artista —y no otro—, recortó una por una, agujereando su cuerpo-vestido, para colocarlas en el pasto, como una especie de "vuelta a su hábitat", en palabras de la artista (Mizrahi, 2009). Esta operación, aparentemente sencilla, abre una serie de cuestiones para el análisis. En primer lugar, la relación entre el cuerpo y el entorno como naturaleza está mediada por un vestido de producción industrial, cuya referencia a la naturaleza es a través del simulacro: la vuelta al hábitat que nunca fue desnaturaliza la asociación del cuerpo femenino con la naturaleza.

Por otro lado, en este trabajo Mizrahi no sólo explora los vínculos y las fracturas entre los distintos niveles espaciales, sino que problematiza los límites entre lo real y lo ficticio, entre la presentación y la representación. Las flores, representación de la naturaleza, son expulsadas de su cuerpo-vestido en una acción performática; sin embargo, ésta no fue presenciada en tiempo real por un público: fue a través del registro fotográfico que la artista la dio a conocer, introduciendo un nuevo desplazamiento que, como espectadoras, nos separa en tiempo y espacio de la artista.

Retomando el ornamento floral, la artista peruana Cecilia Paredes también utiliza el fotoperformance para explorar los límites entre cuerpo-vestido-entorno. Radicada entre Filadelfia, Estados Unidos, y San José de Costa Rica, Paredes ha trabajado sobre los vínculos entre estas entidades o escalas espaciales, examinando las divergencias entre lo que entendemos por naturaleza, es decir, "lo dado" del cuerpo, el artificio y el

cuerpo ritual en el proceso de construcción de los sujetos femeninos. En su serie “Paisajes”, Paredes crea ambientes en donde el entorno, el vestido y su propio cuerpo se funden en una continuidad de patrones florales que remiten a lo natural al mismo tiempo que sugieren la contención del espacio doméstico, yuxtaponiendo naturaleza y artificio. En palabras de la artista:

> Envuelvo, cubro o pinto mi cuerpo con el mismo motivo del material con el que trabajo y me “re-presento” como parte de ese paisaje. A través de este acto, trabajo en crear mi propia identidad con la parte del mundo donde yo vivo o donde yo siento puedo llamar mi hogar. Mi biografía se ha descrito como nómade así que quizás ésta es también una necesidad en el proceso de reubicación constante (S.A., 2010)

Como ella misma lo expresa, Paredes está en constante movimiento. De los lugares donde se identifica a sí misma, toma patrones decorativos, generalmente motivos florales o vegetales, como Mizrahi, y crea en su estudio paisajes cuyos límites se sospechan más allá de los bordes de la fotografía resultante de cada acción. La figura femenina de la artista se sitúa dócilmente en el centro de cada imagen ante (cubierta con) el tapiz de las paredes (vestido) para obtener el efecto deseado: una mimesis que la confunde con los demás elementos pero que no la invisibiliza del todo. Por ejemplo, en *Paraíso* (2009), la artista aparece de pie frente a la pared tapizada con una exuberante decoración floral. La vegetación del tapiz continúa a lo largo de su vestido, así como de la piel de su cuello y de sus brazos. Su rostro, viendo hacia la pared, escapa de nuestra mirada. Sólo su cabello rojizo destaca entre las flores que lo llenan todo de paraíso. El cabello rojo ha sido un elemento simbólico de gran potencia en la iconografía judeocristiana, relacionado con Lilith, la “terrible y desobediente” primera mujer de Adán; asimismo, a través de la historia se le ha asociado con una sexualidad exacerbada, con la degradación moral e incluso, con impulsos demoniacos (Bornay, 1994). Desde las

representaciones de Tiziano de María Magdalena con cabellos rojos, las pelirrojas musas de los prerrafaelitas o *La vampiresa,* devoradora de hombres, de Munch, el color rojo en el cabello posee una connotación de provocación y sexualidad desbordante. Sin embargo, aquí el cuerpo de la artista aparece tímido, contenido, oculto; evade nuestra mirada y se refugia entre la maleza de la decoración que nos remite al jardín del Edén al cual hace referencia el título, pero más que un paraíso, parece haberse convertido en una prisión.



41. Cecilia Paredes, *Paraíso,* 2009.

Así, el proceso a través del cual el cuerpo femenino se mimetiza con el entorno no ocurre aquí de manera directa con la naturaleza, sino que está mediado por la representación de dicha naturaleza. La artista se compenetra con el universo de lo decorativo, ámbito del juego, del

trampantojo y del engaño. Como los camaleones que cambian de color cuando están asustados, el cuerpo-vestido de la artista adquiere las características de su entorno, un camuflaje que le permite pasar desapercibida. Retomo la definición de camuflaje establecida por James G. Ballard en su *Proyecto para un glosario del siglo XX*:

> El buque de guerra o el búnker camuflados no tienen que desaparecer por completo, sino confundir nuestros sistemas de reconocimiento siendo por un momento lo que son y luego dejando de serlo (Ballard, 2002, 303).

En esta definición se habla de transitoriedad, de la posibilidad de adaptarse en un contexto, de identificarse con él al grado de formar parte de éste. Así, este camuflaje mimético femenino puede entenderse de formas distintas e incluso encontradas. Por un lado, podría tener un sentido positivo, si lo comprendemos como resorte fundamental de la adaptación con el entorno, de la identificación con el ambiente o la reinserción del individuo en la sociedad. Se trata de una estrategia de pertenencia, una práctica ritual a través de la cual la artista produce el espacio armónico y fluido, ante un entorno complejo, alienante y problemático. Como señala Méndez Baiges, las ventajas de pasar desapercibido no son nada despreciables: por ejemplo, vestir de forma convencional, no es necesariamente estar plegándose ante las convenciones y mandatos sociales; puede verse también como una estrategia de adaptación sobre lo que el medio espera e impone, para así proteger su interioridad y su libertad (2009, 52). Por otra parte, está la contradicción. Al mismo tiempo que el camuflaje de Paredes puede resultar liberador, una disolución de los bordes en donde no reconocemos el principio ni el fin, sus imágenes nos sugieren lo doméstico, lo privado, lo contenido. Numerosas artistas han indagado en las construcciones de lo femenino a través de la exploración de los bordes del cuerpo y su

interrelación con el entorno: la cosificación de su cuerpo, y también, en sentido contrario, la transmutación en piel de los objetos, el mobiliario o los propios muros de la casa.[62]

La artista de origen argentino María Ezcurra, quien ha abordado de manera recurrente en su trabajo la idea de lo femenino, pone énfasis en los procesos a través de los cuales el vestido infunde en el cuerpo una serie de atributos, entre ellos, la forma en cómo definimos y experimentamos el género: lo femenino y lo masculino. En ese sentido, algunas de sus obras señalan, a través de estrategias como la exageración, la sátira y la ironía, la invisibilización del cuerpo femenino y su confinamiento al espacio doméstico. Por ejemplo, en su serie titulada *Guardarropa del Ama de Casa Perfecta* (2004), el vestido opera como un espacio habitable impuesto, sofocante y claustrofóbico. La serie de performance fotográfico registra cinco momentos (*Cornisa*, *Burral*, *Guardapolvo*, *Manditel* y *Colacha*), cinco escenas cotidianas, en donde aparece la artista desempeñando distintas labores domésticas: planchar, alimentar, cuidar, velar... La particularidad de estas imágenes es que las prendas usadas por la artista para realizar dichas tareas se expanden y se mezclan con el mobiliario doméstico, integrándose con el mismo y relegando el cuerpo de la mujer a la condición de objeto. El vestido actúa como una extensión del cuerpo que, a su vez, constituye una extensión de la propia casa que habita.[63]

---

[62] Un ejemplo paradigmático es la obra de Sandy Orgel, *Linen Closet*, una instalación que la artista elaboró para el proyecto Womanhouse en 1972. La obra consistía en un maniquí, cuyo cuerpo blanco, desnudo y segmentado por las repisas y los cajones del closet de blancos, parecía mimetizarse con las sabanas y toallas blancas, perfectamente dobladas que se acomodaban ahí. La posición y el gesto del maniquí sugieren que está por salir del closet, de esa simbiosis con el ámbito doméstico que tan bien describiera Betty Friedan en la *Mística de la feminidad* (1962).

[63] El tratamiento lúdico e incisivo con el cual Ezcurra aborda el rol de la mujer-esposa-madre-ama de casa, de la mujer cosificada, remite de manera directa con la acción de la artista austriaca Birgit Jürgenssen, *Küchenschürze getragen* (*Mandil reforzado, 1975*).



42. María Ezcurra, *Manditel*, Serie *Guardarropa del ama de casa perfecta*, 2004.

En *Manditel* (2004), por ejemplo, el personaje femenino, encarnado por la propia Ezcurra, aparece cabizbajo, sirviendo de comer al personaje masculino, el esposo de la artista, sobre su propio mandil/mantel/vientre. El vestido forma parte de la red de objetos que conforman la escena, con los cuales establece diálogos e interrelaciones, confiriéndose significaciones mutuamente. El mandil vinculado con el cuerpo de la artista se expande, lo desborda, y lo transforma en el mantel que cubre la mesa, que sostiene los alimentos de la familia. Inmerso en esta trama de objetos, el cuerpo de Ezcurra, cuerpo fenoménico atendiendo a las formulaciones

---

En ella, la artista portaba un mandil metálico que era al mismo tiempo una estufa y un horno abierto, dentro del cual se alcanzaba a ver una hogaza de pan. Aquí el traje le otorga al cuerpo una fuerte carga simbólica: muestra a una mujer-máquina, que lo mismo puede "cocinar" un bebé, que un huevo frito.

de Merleau-Ponty, activa la percepción desde su propia corporeidad, en este caso, para ser subyugado y transmutarse en la inanimación objetual que lo imbuye. Por otra parte, la reflexión que lanza la artista sobre los roles femeninos, parte de su propio papel como esposa y madre: como señala la curadora Jessica Berlanga Taylor, la habilidad de la artista para posicionarse en su contexto específico, le permite desmontar los discursos y normas que la rodean, cuestionar su naturalización y la forma en que los repetimos y los reforzamos en nuestra cotidianidad (Berlanga Taylor, 2011).

Valiéndose de las mismas estrategias, Ezcurra presentó la acción *Mesera* (2010), un performance en donde el vestido es el vínculo que convierte el cuerpo de la mujer en un objeto utilitario y lo mimetiza con el entorno, de forma tal que termina por anularlo. La acción comienza con la artista en medio de una sala del Museo Universitario del Chopo en la ciudad de México, en donde tenía lugar el coctel de inauguración de una exposición. Ezcurra estaba ataviada con un vestido rosa de falda muy amplia. La parte superior del vestido estaba cortada como una filipina de *chef,* mientras que la falda llevaba debajo una estructura que, como si se tratara de un miriñaque decimonónico, moldeaba el vestido confiriéndole la morfología de una mesa, que nacía desde la cintura de la artista. Los asistentes eran invitados a tomar botanas o depositar sus copas vacías sobre el cuerpo-vestido de mesa que recorría el lugar, sirviendo a los ahí presentes. A través de su atuendo, la artista provocaba la irrupción de lo doméstico en el espacio público del museo durante la inauguración de una exposición, al exacerbar la visión estereotípica del cuerpo femenino destinado al servicio, la atención y el cuidado de los demás, y descontextualizarla, hacerla funcionar en un espacio ajeno, en donde es visible y por lo tanto inaceptable. A estas alturas, en el siglo XXI y en una

urbe como la ciudad de México, estos señalamientos podrían parecer superados o innecesarios, sin embargo, lamentablemente no es así. No hace falta más que mirar algunos de los discursos emitidos desde el poder político para aclarar el punto. Expresiones como la del expresidente de México Vicente Fox, quien se refirió a las mujeres como "lavadoras de dos patas" (febrero 2006) o, más recientemente, el presidente Enrique Peña Nieto, aún como candidato a la presidencia, se justificó de no conocer los precios de la canasta básica con la frase "no soy la señora de la casa".

Ante este tipo de discursos por parte de las instancias de poder (llámense gobierno, Iglesia, medios masivos de comunicación), en los cuales se reafirman estos estereotipos de manera tan evidente, el vestir se revela como un lugar desde el cual es posible articular la resistencia. La crítica que lanza el trabajo de Ezcurra no sólo se dirige hacia las representaciones sociales que normalizan la separación de las esferas de la diferencia sexual, en donde las prácticas del vestir, históricamente, evocan cuerpos sexuados, sino que también propician la reflexión sobre la función de la mirada en los procesos de materialización de los sujetos femeninos, ante la prevalencia de un modelo de mirada basado en una relación cosificadora, es decir, anuladora de la subjetividad y la diferencia, entre quienes poseen la mirada y quienes son poseídos por ella (Pollock, 2010, 20). Este modelo de mirada, institucionalizado por importantes aparatos culturales modernos como el museo en este caso, está estructurado bajo un paradigma en el cual el sujeto es modelado por un pensamiento binario centrado en contraposiciones como hombre/mujer, dentro/fuera, márgenes/centro, privado/público, alto/bajo. En ese sentido, este trabajo nos lleva a reflexionar acerca de los aparatos ideológicos y discursivos que organizan la representación visual de la construcción social de los sujetos sexuados.

Como plantea Julia Kristeva, el autorreconocimiento del sujeto como una entidad independiente, es un proceso relacional ocurrido sólo en relación con alguna otra entidad (1988). En ese sentido, el vestido es utilizado por el sujeto para definirse en relación con y en oposición con dicho otro. Este acto de autodiferenciación constituye un primer paso para la adquisición de una identidad como sujetos. La artista dominicana Raquel Paiewonsky explora dichos umbrales del cuerpo en relación con el cuerpo del "otro". En su serie *Enlace* explora las relaciones corporales de una pareja que llevaba muchos años junta, proporcionándoles una serie de prendas y dispositivos que operan como extensiones corporales a través de las cuales interactúan: en ocasiones los enfrentan, en otras, los aísla y en otras más, parecieran convertirse en un sólo cuerpo. La serie consta de nueve fotografías que muestran a la pareja explorando los límites entre sus cuerpos, con la intención de desmontar los roles y convenciones en torno a la forma en que conocemos y nos relacionamos con el cuerpo del otro.

El planteamiento formal evoca, hasta cierto punto, las experimentaciones que Lygia Clark iniciara en la década de los sesenta a través de propuestas vivenciales, como en *O eu e o tu* de la serie *Roupa-corpo-roupa*, en donde los y las participantes (un hombre y una mujer) eran convocados para vivir y sentir la experiencia corporal femenina o masculina a través de unos trajes especialmente diseñados para tales fines. Los trajes, diseñados cada uno de acuerdo con el sexo del cuerpo que habría de usarlos, ocultaban todo rasgo sexual de los cuerpos, e incluso, impedían a los usuarios ver, propiciando el reconocimiento de los cuerpos a través de los otros sentidos: la exploración que cada participante hacía en dicha circunstancia de oscuridad y aislamiento dependía enteramente de su propia curiosidad, de sus emociones e

impulsos. Por su parte, la propuesta de Paiewonsky coloca al vestido como mediador de las interacciones hombre-mujer, sin embargo, su planteamiento coloca nuevas temáticas sobre la mesa. A diferencia de la obra de Clark, la artista dominicana no busca generar una experiencia espontánea y sorpresiva, sino explorar las relaciones de poder que se establecen en las relaciones de pareja entre hombres y mujeres. El cuerpo-vestido funciona aquí como una plataforma que le permite abordar diferentes conexiones físicas y psicológicas generadas entre ellos; asimismo, las experiencias a nivel individual que aparecen en estas fotografías propician la reflexión sobre problemáticas de mayor amplitud, las cuales se sitúan en el ámbito de lo social, lo filosófico y lo político. En palabras de la artista, la serie se cimenta en "la relación entre nuestra esencia y nuestro entorno, el impacto de los estereotipos y las construcciones culturales" (Paiewonsky, 2013).



43. Raquel Paiewonsky, Serie *Enlace*, 2012.

Por ejemplo, en la primera imagen, hombre y mujer aparecen enfrentados, los rostros muy cerca, mientras se miran a los ojos, con aire desafiante. Ambos llevan el cabello largo, estilo que históricamente se ha relacionado con lo femenino (cómo olvidar la célebre frase del filósofo alemán Arthur Schopenhauer quien se refirió a las mujeres como seres de cabellos largos e ideas cortas), pero lo llevan recogido, creando una imagen de recato. Asimismo, los dos usan camisas amarillas, cuyo corte y forma remite al ámbito laboral, símbolo de posición y estatus asociado con los cuerpos masculinos blancos, occidentales de clases media y alta. Sin embargo, existe una peculiaridad: sus camisas están cosidas una con la otra, convirtiéndose en una sola prenda que alberga ambos cuerpos. Mientras sus torsos aluden a lo masculino, la parte inferior a lo femenino, pues el cuerpo se muestra desnudo en esta región corporal, dejando al descubierto las piernas, moldeadas por zapatos de tacón iguales. A pesar de que ambos se encuentran en las mismas circunstancias, sostenidos por las zapatillas femeninas y vinculados por la camisa masculina, esta aparente igualdad de condiciones pareciera no hacer más que exacerbar la tensión entre ellos.

El curador cubano Gerardo Mosquera escribió en el catálogo para la exposición *Impropia,* realizada en el Centro Cultural de España en Santo Domingo, en donde esta serie fue exhibida por primera vez:

> En Paiewonsky el cuerpo se proyecta, se extiende, es el locus de cuestiones externas a su unicidad, comenzando por lo más próximo a él: las partes que lo componen, el vestuario, los recubrimientos, tan frecuentes en su poética [...] En realidad, el cuerpo nunca está solo, y aún su cáscara, la piel que lo cubre, es un mecanismo de comunicación e interacción con los otros y con el medio. (2012, 13)

En efecto, los cuerpos de la mujer y del hombre fotografiados por Paiewonsky adquieren sentido a través de los vestidos que los cubren y de las relaciones de poder que estos desvelan: dominación, posesión,

amor se juegan en el vaivén de la cotidianidad, transformando la posición en que se encuentran los protagonistas de una imagen a otra de manera radical.

Por ejemplo, en la siguiente imagen, una vez más, el hombre y la mujer aparecen enfrentados, esta vez con distancia de por medio. El cuerpo de ella está ataviado con un vestido largo, que cubre sus piernas, sin embargo, el color del vestido es muy cercano al de su piel y aparece como una especie de continuación, una capa más, de su propio cuerpo. Por su parte, el hombre está desnudo: un cuerpo femenino que se oculta y un cuerpo masculino que se muestra sin tapujos. Ambos se miran mientras el cuerpo-vestido de ella pareciera querer eliminar la distancia que los separa: como si se tratara de los tentáculos de un pulpo, el vestido se expande, delgadas tiras de tela se extienden hacia el cuerpo desnudo de él, asiendo sus tobillos, rodillas, caderas, cintura y sus brazos. El vestido actúa como una prótesis envolvente que atrapa al otro, lo ata al cuerpo de su pareja: ¿cuándo se convierte el amor en posesión? ¿Hasta dónde llegan los límites entre el tú y el yo?

En cuanto al contexto que enmarca estas relaciones, resulta interesante que, a pesar de que el fondo blanco nos impide identificar una ubicación espacial determinada, las prendas permiten a la artista caracterizar cierto tipo de espacios diferenciados: mientras que la primera imagen remite a las tensiones producidas en el ámbito laboral empresarial, representado por las camisas y los tacones grises, en la segunda imagen, el color del vestido y su cercanía con el cuerpo, nos permite asomarnos al espacio privado, a esas relaciones de poder establecidas en una dimensión de mayor intimidad de la experiencia de la pareja.

La identificación es especular; una cuestión de reconocerse a sí mismo en el otro. Los rituales se naturalizan a través de prácticas

corporales, y los espacios en donde ocurren, se significan a partir de estas actividades, convirtiéndose en espacios de pertenencia para los implicados. La pertenencia se refiere entonces, tanto a la idea de posesión como a la noción de membresía:

> Las prácticas de identidad grupal consisten en manufacturar pertenencias culturales e históricas que delimitan los territorios de comunidad que delinean las dinámicas políticas y sociales de "adecuación" (Portier, 1999, 42).

Las pertenencias se generan a partir de prácticas que significan un lugar y constituyen vínculos entre un individuo o colectividad con dicho espacio. De ahí se deriva que la idea de pertenencia es un modelo de apego al lugar siempre provisional y rizomático: si entendemos que las identidades no son una condición fija, sino sitios continuamente negociables de la expresión personal, entonces la "pertenencia" nos ofrece un concepto igualmente flexible que se puede acomodar a la naturaleza transitoria de la existencia contemporánea (Leach, 2006, 6). Los tránsitos entre estos estadios son procesos abiertos de deslocalización (temporal, espacial y física) que pueden representar una experiencia de manera provisional pero nunca en su totalidad.

Así, en *Enlace* el vestido opera como un elemento de distinción que subraya las tensiones entre los géneros, las diferencias establecidas por las convenciones sociales respecto con los roles correspondientes a hombres y mujeres en los ámbitos laborales, emocionales, sexuales.

Como en el caso de las artistas anteriores, las exploraciones de la artista chilena Ximena Zomosa parten del aspecto lúdico del vestir, para evidenciar una serie de operaciones simultáneas de exclusión e inclusión y de distinción y diseminación del *yo* implicadas en las prácticas del vestir, las cuales son clave en los procesos de subjetividad y significación. Así, Zomosa juega con las dimensiones de los vestidos, que pueden

expandirse hasta ocupar una habitación completa o reducirse hasta convertirse en un simple esbozo, un contorno bordado con su propio cabello, sugiriendo la silueta femenina. Vestidos cotidianos que al cambiar su tamaño adquieren un carácter extraño, en ocasiones, se tornan amenazantes, asfixiantes y en otras, humildes gestos, aunque llenos de significación; como comenta Salinero Rates los objetos domésticos y vestuarios son presentados por la artista como "próximos y lejanos a la vez" (2013).



44. Ximena Zomosa, *Welcome*, 2006.

En 2000 confeccionó la pieza *Welcome*, exhibida por primera vez en la exposición colectiva *Desigualdad* en el Centro de Extensión de la

Universidad Católica de Chile.[64] La pieza consistía en un uniforme de empleada doméstica de más de 5 metros de alto por 2 metros de ancho, extendido por la sala de exhibición. El diseño del vestido —tomado por la artista de una tienda ubicada en el área de Vitacura, una zona de Santiago habitada por personas de clase media y alta— sigue el modelo cliché del uniforme de la servidumbre del siglo XIX europeo: un sobrio traje negro cuyo único adorno está dado por los puños de las mangas, el cuello y el mandil blanco. El vestido expandido ocupa la habitación completa, significa el espacio, señalando las actividades que ahí se llevan a cabo: el servicio, los cuidados; sin embargo, a pesar de su monumentalidad, el cuerpo al cual hace referencia está ausente: es un cuerpo invisible como los de las trabajadoras domésticas; cuerpos que parecieran haberse integrado con el espacio y hasta ser absorbidos por este.

El trabajo de Zomosa se sitúa dentro de las exploraciones que la artista hace alrededor de ciertas prendas que funcionan como uniformes femeninos: uniformes de colegialas, batas de ama de casa, camisones o ropa de noche. Como escribe Patrizia Calefato, el vestido puede enjaular el cuerpo, condenándolo a la tarea forzosa de representar cierto rol social, posición o jerarquía. Los uniformes militares, escolares o de las prisiones, son ejemplos extremos de la forma en que el vestido puede convertirse en un dispositivo de control de los cuerpos, sancionando un sistema cerrado de correspondencias entre la apariencia y el orden social (Calefato, 2004, 2). Por su parte, Alison Lurie comenta:

> el uniforme actúa como una señal de que no debemos o no hace falta que tratemos a alguien como un ser humano, y de que éste tampoco debe ni tiene que tratarnos a nosotros como tales (Lurie, 1994, 36).

[64] Posteriormente, la obra ha sido exhibida en diversos espacios de varios países: *Play*, Galería Artco (Lima, Perú, 2002). The Backyard, America's Society (Project N11, Nueva York, Estados Unidos, 2003), Bienal de Shangai, (China, 2004) y Bienal de Santa Cruz (Bolivia, 2006); años después, la artista volvió a exhibirla en la exposición que llamó *Welcome Tour* (2010), en la Galería Cecilia Palma, en Santiago de Chile.

Sin embargo, hay de uniformes a uniformes. Para las ocupaciones consideradas masculinas dentro de nuestra sociedad, como militares, bomberos, policías, médicos, suelen hacerse asociaciones con valores positivos. Por ejemplo, los uniformes militares, como señala James Laver, tenían en principio la finalidad de impresionar o de provocar temor al enemigo en el combate cuerpo a cuerpo (2008, 63). A diferencia de otras prendas, el uniforme se crea consciente y deliberadamente simbólico: define a quien lo porta dentro de un grupo específico, y generalmente, dentro de una jerarquía. Asimismo, inviste al cuerpo con ciertos valores éticos y morales. Ahora bien, los uniformes que presenta Zomosa no parecen expresar heroísmo o dignidad, sino sumisión y buena conducta, atributos relacionados con lo femenino: la inocencia de las niñas colegialas, los cuidados devotos del ama de casa, la pureza virginal de la novia. La obra de Zomosa va configurando el mundo de lo femenino, entendido como el espacio del hogar, de lo cotidiano, a partir de los objetos y los vestidos estructurales y que en silencio reclaman roles, estéticas, situaciones mecánicas, casi obreras. En palabras de la artista:

> Todo lo que yo he armado como obra, como tema, tiene que ver con mi biografía. Los trabajos que vengo realizando desde hace un tiempo son producto de la experiencia doméstica, de la vida dentro de un hogar. Me pasó que tuve un día que hacerme cargo de una casa porque tuve una hija. Fue algo muy sorpresivo y me encontré ante una situación completamente nueva (Neira, 1999).

Louise Bourgeoise reflexionaba en su diario: “ojalá pudiera hacer de mi privacidad más pública y, al hacerlo, perderla” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, 47). La propuesta de Ximena Zomosa parece atender a estos deseos: partiendo de su propia experiencia, explora sus miedos, contradicciones, pérdidas y fantasías, mediante gestos y objetos aparentemente inocentes en su cotidianidad.

La ausencia del cuerpo en *Welcome*, enfatiza la condición de invisibilidad a la que históricamente ha estado sujeto el trabajo femenino, especialmente, el trabajo doméstico. Sin embargo, no pretende construir un sujeto femenino homogéneo ni mostrar una experiencia única: los vestidos de Zomosa señalan distinciones entre las experiencias cotidianas de los cuerpos-vestidos ausentes, dadas por las distintas posiciones de clase social o edad que estos ocupan. Por ejemplo, en 2008 elaboró una secuela de esta pieza, titulada *Welcome* 2, para la Bienal de Estandartes que organiza Marta Palau en el Centro Cultural de Tijuana (Cecut) desde 1996, en donde obtuvo el segundo lugar. El vestido-estandarte presentado por Zomosa era un uniforme azul que seguía el modelo de los usados por las obreras maquiladoras en las ciudades fronterizas mexicanas, como la ciudad de Tijuana. La referencia a las condiciones de desigualdad del trabajo femenino, al sistema que produce los cuerpos femeninos como nada más que mano de obra barata, al tiempo que se constituyen, cada vez con más frecuencia, como el soporte económico de hogares latinoamericanos; la invisibilidad del cuerpo y la ausencia simbólica de lo que debe llenar el enorme vestido, confluyen en esta prenda cuya monumentalidad posee carácter de denuncia (Espinosa de los Monteros, 2008, 12). La mujer que debería de llenar ese vestido por supuesto no existe; está ausente. Nadie vestirá jamás esa prenda enorme y, a la vez, ahí convergen silenciosamente millones de mujeres.

Los trabajos analizados en este apartado desdibujan los bordes entre el cuerpo, el vestido y el espacio en donde coexisten, permitiendo visualizar que lo subjetivo y lo social son una red de interrelaciones cuyo efecto en la práctica concreta y en la vida cotidiana se estructura a partir de significaciones imaginarias, convenciones sociales que configuran nuestros modos de pensar y de experimentar lo femenino en contextos

temporales y espaciales contingentes. Como lo muestran estas artistas, el vestido enfatiza la condición del cuerpo como un fenómeno liminal, fundamentalmente, al tensionar su localización precaria en el umbral entre lo físico y lo abstracto, lo literal y lo metafórico.

b) Hasta las entrañas: vestidos que (des)cubren el cuerpo femenino

Sin importar el grado de intimidad con que se incorpore el vestido al cuerpo, como parte de este, lo cierto es que una de las principales funciones del vestido ha sido la de ocultar las formas corporales. En las sociedades occidentales, esta parece haberse convertido en uno de los aspectos centrales para pensar las prácticas del vestir. Si revisamos la historia de la moda y el vestir durante los últimos dos siglos, podemos identificar dos componentes dominantes: por un lado, la fascinación por la novedad y la consiguiente dinámica de "cambio por el cambio"; por el otro, el discurso moralizante que veta y castiga dichos cambios.

El vestido está estrechamente relacionado con la distinción entre lo apropiado y lo inapropiado. A través del tiempo, el "buen vestir" se ha asociado con la limpieza, el orden y la propiedad, e incluso, de manera recurrente, ha sido definido en términos de gusto, estilo y decoro. En su clásico estudio, *The Psychology of Clothes* (1930), J.C. Flügel retomaba la perspectiva psicoanalítica freudiana para plantear que la ropa expresa dos tendencias contradictorias: la de la modestia y el pudor frente a la ostentación y el exhibicionismo; incluso argüía que algunas prendas, como la corbata masculina, pueden simbolizar el órgano sexual. Debido a su carácter ambivalente, el autor sugiere que "la utilización de indumentaria parece, en sus aspectos psicológicos, reflejar el proceso por el que se

desarrolla un síntoma neurótico" (Flügel, 1964, 20). Así, ocultar o revelar el cuerpo son decisiones que dependen tanto del contrato social de la moda como del gusto y la autoestima individual, contingentes a los deseos e ideales imputados al espectador (nótese, que se refiere a un sujeto masculino); es decir, el vestido es ambos: expresión personal y negociación social.

Por su parte, el historiador de la moda James Laver (1969) otorgó aún más peso al poder del que mira, al introducir la teoría de la zona erógena cambiante. De acuerdo con este autor, el "principio de seducción" es el motor de los constantes cambios en las tendencias de la moda femenina. Según él, los vestidos femeninos están pensados principalmente para resaltar su atractivo sexual frente a la mirada de los hombres: por esta razón, en distintas ocasiones, los vestidos femeninos muestran una parte concreta de su cuerpo y cubren otras, a fin de mantener el deseo del hombre.[65] Evidentemente, el vínculo existente entre la ropa y el erotismo resulta innegable: la ambigüedad con que el vestido muestra ciertas partes del cuerpo, implica ocultar y desviar la dirección de la mirada, al tiempo que la estimula, provocando y aumentando el deseo por descubrir y poseer, magnificando así el impulso erótico. La fascinación por el velo se ubica en la promesa de des-velar, lo mismo ocurre con la atracción del vestido en general, es decir, con su habilidad para sugerir, en menor o mayor grado, la posibilidad de quitarlo, de des-cubrir. Sin embargo, estas teorías resultan simplistas, moralistas y colocan a las mujeres en la posición de objetos pasivos frente a la mirada y el deseo masculinos.

[65] Laver sostiene que la razón por la cual los trajes masculinos no cambian con la misma rapidez que los de las mujeres es que estos no se rigen por el principio de la seducción sino por el de la jerarquía, es decir, lo que ellos tratan de resaltar a través de su vestimenta es su posición social (Laver, 2002).

La definición sociopolítica de quiénes son los cuerpos propios e impropios contribuye, en gran medida, con la producción y la preservación de las culturas. Con frecuencia, la regulación del deseo se encuentra íntimamente vinculada con las estructuras económicas de la propiedad y el consumo. John Harvey sostiene que en la tradición occidental los cuerpos más poderosos suelen usar más ropas: "el exceso de material implica una cantidad más que suficiente de bienes y autoridad" (Harvey, 2007, 82). En ese sentido, la distinción no obedece simplemente a las posiciones de clase social ocupadas por los sujetos; la indumentaria ha cubierto los cuerpos femeninos y masculinos de formas distintas, moldeándolos con el fin de alcanzar los ideales morales y estéticos difundidos por las artes, la publicidad y los medios de comunicación en cada época. De tal modo, desde la Edad Media, la indumentaria femenina ha tendido a revelar más que la masculina. La asociación de lo masculino con la mente y la razón, y de lo femenino con el cuerpo y la naturaleza ha redundado en prácticas vestimentarias que enfatizan el cuerpo de las mujeres, haciendo de este un objeto del deseo y de la mirada masculina.[66] Sin embargo, así como dicha mirada ha determinado los ideales de belleza y seducción, también ha generado, tanto discursiva como verbalmente, las normas y exigencias sociales de moralidad y modestia que han servido para regular y censurar los cuerpos femeninos. De tal forma, los cuerpos femeninos han estado simultáneamente más expuestos y más envueltos que los masculinos.

Asimismo, esta tendencia se relaciona con la percepción de los cuerpos de las mujeres como menos "contenidos" en comparación con los de los hombres. Como lo ha planteado Mary Douglas, el cuerpo femenino

[66] En el capítulo 2, explico cómo este pensamiento dicotómico en la construcción moderna del cuerpo deriva en relaciones desiguales.

es permeable, gotea, se desborda: es un cuerpo capaz de menstruar, de lactar, de parir. En cambio el cuerpo masculino es reservado, autocontenido, seco. Frente a esto, surge una necesidad de regular esos cuerpos, de contenerlos y delimitar sus bordes de manera precisa. Kristeva (1988) plantea que las características distintivas de la abyección incluyen el miedo a la mujer en general, y al cuerpo femenino en particular: la menstruación, la lactancia, la sexualidad, la reproducción.[67] La abyección, en este sentido, es algo impreciso e inefable; "aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto". La abyección guarda una estrecha relación con la reacción humana frente a todo lo que amenaza su *yo,* impidiendole distinguir las fronteras entre un *yo* y *otro* (como ocurre en el embarazo), entre un sujeto y un objeto, entre naturaleza y cultura, entre adentro y afuera, entre vida y muerte, esto es, todo aquello que represente una crisis en el significado.

En el campo del arte contemporáneo, en el paso de la década de los ochenta a los noventa, se dio una reformulación en la manera de abordar el cuerpo respecto con las prácticas artísticas presentadas en los inicios de los setenta: se proponía un cuerpo antropomórfico, autobiográfico, orgánico o natural; pero también artificial, semiótico, construido, posthumano y abyecto. De acuerdo con la teórica del arte Anna María Guasch, esta reformulación no presentaba al cuerpo como objeto o sujeto real sino más bien como abstracción, como apariencia, como soporte de lo artificial, lo engañoso y lo violento (Guasch, 2000, 500). La autora identifica dos enfoques principales: en primer lugar, una aproximación analítica en donde, a través del ilusionismo, los y las artistas

[67] La figuración de la *vagina dentata* forma parte de este imaginario.

recurrieron a imágenes y objetos metafóricos que aluden a lo corporal, en donde el vestido resulta, tal vez, uno de los más evidentes. Siguiendo al teórico estadounidense, Hal Foster, Guasch considera que los objetos en estos trabajos operan como

> representaciones detrás de las cuales se oculta lo real: un ilusionismo que ya no cubre lo real con capas de simulacro, como ocurría en las prácticas simulacionistas, sino que sirve para "fingir" —y paradójicamente, también para "descubrir"— lo real a través de cosas cotidianas, pero a la vez extrañas (Guasch, 2000, 500).

El segundo enfoque descrito por Guasch es más dramático y rechaza cualquier tipo de ilusionismos para sugerir lo real en sus aspectos más destructivos o enajenados, como lo hacen Kiki Smith (1954-) o Cindy Sherman (1954-), quienes nos colocan ante la

> presencia de residuos, restos, vestigios y situaciones que desembocan en lo obsceno, es decir, una representación sin escenario, y en el triunfo de lo impúdico, en una palabra, de lo abyecto (Guasch, 2000, 500).

Estas prácticas se relacionan con la intrusión de la inmediatez visual de asuntos "en bruto", como los llama Fernández Polanco: trabajos con sangre, heces, orina, órganos internos. No se trata de un mensaje unívoco, cada pieza plantea problemas específicos (por ejemplo, desestructurar el fetichismo de la pornografía o cuestionar los cánones de la belleza femenina), enfrentando a la o el espectador con el exceso de materialidad (Fernández Polanco, 2004, 40).

El trabajo de la artista canadiense Jana Sterbak (1955-) sobre la vulnerabilidad de la carne y el ineludible proceso de crecimiento y degeneración al cual estamos sometidos, es un buen ejemplo de este enfoque. En su emblemática pieza *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987), Sterbak explora los límites entre el vestido y el cuerpo a través de la manifestación de su carácter efímero. La pieza consiste en un

vestido confeccionado con carne cruda, remitiendo al interior del cuerpo que lo lleva puesto. ¿Cuál es la diferencia entre la carne de la artista y la que lleva sobre la piel? ¿Cuál es la frontera entre una y otra? La abyección es una sustancia fantasmal no sólo ajena al cuerpo, sino íntima con él, cuya proximidad produce pánico al amenazar las fronteras que separan al mundo interno del externo (López Anaya, 2007, 231). El vestido de Sterbak transgrede esos límites; constituye un espacio orgánico que al cubrir el cuerpo deja expuesto su interior: la carne viva, y como tal, el vestido entra en un proceso de putrefacción a partir del momento cuando es creado. Asimismo, es una aguda crítica a los cánones de belleza demandantes de eterna juventud.

En América Latina y el Caribe existen varios ejemplos de trabajos en donde el lenguaje del vestido y el adorno corporal es utilizado para experimentar con las formas de definir los bordes del cuerpo, desplazando los tabúes y modelos estéticos que lo constriñen, y exponer su interioridad, desde la piel, con sus deformidades, sus cicatrices y sus marcas, hasta las entrañas donde se encuentran los fluidos, los órganos y los afectos para evidenciar la falta de claridad para identificar dónde termina el cuerpo y dónde comienza el vestido.

Un primer ejemplo de este tipo de experimentaciones es la obra de la artista argentina Nicola Costantino (1964-). En la década de los noventa lanzó una "línea de ropa" que tituló *Peletería humana* (1998-2000), con la cual explora la superficie corporal (la piel y los orificios del cuerpo) a través de su relación con la industria del cuerpo, los cosméticos y la moda. Con su habilidad para el diseño y la confección, la artista creó toda una colección que incluye vestidos, sacos, corsé, zapatos, bolsos y otras prendas, confeccionadas finamente con lo que, a simple vista, parece ser una piel de color claro —no debemos olvidar que el cuero es un producto

muy importante en el país de la artista—, sin embargo, al mirar cuidadosamente, es posible reconocer que las prendas están decoradas con lo que parecen ser pezones, ombligos y orificios anales humanos. Las telas fueron fabricadas por la propia Costantino: son paños de silicona ornamentados con detalles anatómicos de anos, ombligos y tetillas. Las categorías del gusto y el decoro se tambalean.



45. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana,* 1998-2000.

La pieza fue presentada por primera vez en la Bienal de Sao Paulo en 1998, cuyo tema era “Antropofagia y canibalismo”. Posteriormente, se presentó en la Bienal de Liverpool en donde fue vista por el galerista Jeffrey Deitch quien la invitó a exponer en su galería de Nueva York en septiembre de 2000, transformando el espacio, situado en la zona de Soho, en una exclusiva boutique de diseño.

La elegante factura y la presentación de estas prendas, colocadas en vitrinas o usadas por modelos profesionales o por la propia artista, emula la producción, distribución, promoción e incluso, el consumo que constituyen la industria de la moda; sin embargo, lo que se consume aquí es el propio cuerpo. Las prendas de Costantino exhiben el ideal de la piel occidental: clara, joven, libre de manchas o imperfecciones. Pero esa capa de belleza y glamour no hace más que (des)cubrir la violencia de su confección encarnada en los cuerpos, cuyas pieles, orificios y protuberancias sirvieron de materia prima para cubrir otros cuerpos, moldearlos y hacerlos deseables de acuerdo con las expectativas de la sociedad de consumo. Metáfora siniestra que confronta a los y las espectadoras, usuarias en potencia, con sentimientos de atracción y repulsión, de control e impotencia, erotismo y muerte.

Ahora bien, aunque no es posible saber si las “pieles” que sirven como materia prima pertenecen a cuerpos masculinos o femeninos, las prendas confeccionadas están dirigidas a un “público” femenino, destinadas a convertirse en una “doble piel” que cubra y aísle la primera piel, al tiempo que la descubra seductoramente. Las diferencias entre la interioridad del cuerpo masculino y femenino se hacen notar. Claudia Benthein señala que mientras el cuerpo masculino se presenta como el cuerpo paradigmático histórica y culturalmente, caracterizado por músculos poderosos y venas que sobresalen bajo la piel, lo que sucede debajo de la piel femenina es tabú: su cuerpo debe permanecer contenido y su piel funciona como un velo que oculta al mismo tiempo que codifica significados desde la superficie (Benthein, 2002, 86-87).

Nuestra subjetividad se funda sobre la base de la conciencia de la existencia de un borde definido entre sujeto y objeto, entre el interior y el exterior del cuerpo. Como señala Kristeva la subjetividad y la sociabilidad

se basan en la expulsión de lo que se considera no limpio o impuro del *yo* limpio y puro, lo cual implica un rechazo o repudio del funcionamiento corporal del sujeto, especialmente de esas funciones definidas como inmundas o antisociales (Nead, 1998, 57). Así, aquellos elementos que atraviesan el umbral entre la interioridad y la exterioridad corporal —la orina, la sangre, el semen, las heces fecales— se convierten en motivo de asco y repulsión por su carácter ambiguo e indefinido.

Celeste Martínez (1973-) se ha interesado en mostrar las excreciones del cuerpo como inscripciones que desbordan los límites corporales para impregnar los espacios que habita: comenzando por el vestido para extenderse por las habitaciones y objetos en ellas contenidas. La artista argentina toma como punto de partida de sus indagaciones las construcciones del cuerpo y de la enfermedad que se han elaborado desde la mirada de la ciencia médica. En su serie *Maladie,* lleva la infección y la enfermedad de ser lo terrible, vergonzoso, doloroso y repugnante que debe de permanecer oculto, al ámbito de la moda, al mundo de la apariencia y la sobre exposición, convirtiendo las ronchas y marcas infecciosas en elementos decorativos.

Como hiciera Costantino, Martínez utiliza los dispositivos de exhibición y difusión de la moda para presentar su serie; de tal modo, los objetos (vestidos, zapatos, piezas de joyería) aparecen colocados en escaparates, luces directas los iluminan en un ambiente aséptico, contenido, pulcro. Es como si la estética de un hospital se hubiera transplantado a una boutique. Sin embargo, al aproximarnos a estos objetos, nos encontramos de frente con la idea de vulnerabilidad, enfermedad y muerte.



46. Celeste Martínez, *Vestimenta para niña urbana*, 2003.

Así, la enfermedad como metáfora de la vulnerabilidad del sistema social aparece en su línea de ropa y zapatos para niñas, decorados con motivos de biopsias y afecciones dermatológicas, en su línea de perfumes elaborados a partir del estudio citológico conocido como Papanicolau (*Eau de perfum*, 2008, "lesión escamosa de alto grado" dice en el frasco)[68] o en su colección de joyería que emula arterias y vasos capilares, en plata 925, con una fotografía dermatoscópica impresa en porcelana engarzada para crear un juego de brazalete y anillo.

Especialmente, me interesa detenerme en uno de los vestidos creados por la artista anterior a dicha muestra: "Vestimenta para niña urbana" (2003), un traje confeccionado a partir de bolsitas de PVC que, rellenas de líquido rojo, remiten de manera directa a las bolsas de sangre para transfusión usadas en los hospitales. De acuerdo con la ficha técnica,

[68] Para la creación de esta fragancia, Martínez trabajó con un patólogo quien le brindó diferentes muestras de Papanicolau; posteriormente, con este material y la ayuda de un perfumista, creó una esencia a base de flores marchitas maceradas, que alcanzaba un aroma parecido al de la lavanda (Sapolnik, 2011, 69).

no es sangre lo que podemos ver en estas bolsas, sino vino: una referencia a la doctrina católica y la transustanciación de la sangre de Cristo en vino en la eucaristía. De esta forma la artista hace confluir tres discursos, el médico, el religioso y el de la moda como epítome del sistema capitalista, los cuales han modelado el cuerpo femenino a lo largo de la historia.

Metafóricamente, tenemos en frente un vestido de sangre, el cual deja al descubierto este líquido vital y cubre el cuerpo con éste. Pero la propuesta estética que lanza Martínez no es la de un cuerpo sangriento, de manera violenta y desordenada, ni la de un cuerpo ensangrentado por razones rituales o cercanas a sus funciones orgánicas. Nada de eso; en este vestido la sangre aparece contenida, empaquetada, desnaturalizada: extraída por la ciencia y procesada mediante un procedimiento de extrañamiento no violento (Sepúlveda y Petroni, 2011).

El vestido está confeccionado a partir de la articulación simétrica y ordenada de dichas bolsas o celdas de sangre, para formar una retícula. El resultado formal recuerda las experimentaciones futuristas de los diseñadores de moda de los sesenta (André Courreges, Paco Rabanne, Pierre Cardin), quienes, entusiasmados con los avances tecnológicos y la conquista del espacio, experimentaron con nuevos materiales como el PVC, el metal y distintos tipos de plástico. La partición geométrica reticular del vestido se basa en la repetición, que sugiere la normalización y el disciplinamiento del cuerpo de quien es aún una niña.

El vestido debe de enmarcar el cuerpo, separarlo e higienizarlo, moldeando sus formas y fluidos de acuerdo con los modelos culturalmente aceptados. Pero ¿qué ocurre cuando el vestido ya no opera como esa veladura que simultáneamente oculta y revela fragmentos de un cuerpo ideal e inalcanzable, sino que lo (des)cubre para dejar expuesta su

interioridad, sus órganos y fluidos, lo abyecto y lo terrible? ¿Es posible que, como si de una pantalla se tratara, al cubrir, el vestido ponga al descubierto un cuerpo abierto, desdoblado y sin secretos?

Mientras que el trabajo de Martínez suele situarse en un espacio interior regulado, normado, institucionalizado, como el del hospital, la escuela o el sistema de la moda; Priscilla Monge (1968) decide sacarlo de ahí, mostrar lo que no debe de verse, hacer público lo indecible. Muestra de esto es el performance "Pantalones para los días de regla" (1998) realizado en las calles del centro de San José, Costa Rica. La artista confeccionó un pantalón utilizando como materia prima toallas femeninas y lo usó en su recorrido por los lugares más concurridos de la ciudad:

> Me puse el pantalón un día que estaba con la regla. Hice actividades normales para ver la reacción de la gente. En el 99% de los casos la reacción fue de temor. (Mandel, 2013, 10).

Históricamente, la sangre menstrual ha tenido una serie de connotaciones morales negativas. De acuerdo con la tradición cristiana, el flujo menstrual, símbolo de impureza, es el castigo que Dios impone sobre las mujeres como resultado del pecado de Eva; Plinio, *el viejo,* por su parte, en *Naturalis Historia*, describe los peligros que subyacen al contacto con la sangre menstrual o con una mujer menstruando:

> El contacto con el flujo mensual de la mujer amarga el vino nuevo, hace que las cosechas se marchiten, mata los injertos, seca semillas en los jardines, causa que las frutas se caigan de los árboles, opaca la superficie de los espejos, embota el filo del acero y el destello del marfil, mata abejas, enmohece el hierro y el bronce, y causa un terrible mal olor en el ambiente. Los perros que prueban la sangre se vuelven locos, y su mordedura se vuelve venenosa como las de la rabia. El Mar Muerto, espeso por la sal, no puede separarse excepto por un hilo empapado en el venenoso fluido de la sangre menstrual. Un hilo de un vestido infectado es suficiente. El lino, cuando lo toca la mujer mientras lo hierve y lava en agua, se vuelve negro. Tan mágico es el poder de las mujeres durante sus períodos menstruales, que se

> dice que lluvias de granizo y remolinos son ahuyentados si el fluido menstrual es expuesto al golpe de un rayo.[69]

La idea de la menstruación como algo mágico y oculto, nocivo e impuro, ha persistido hasta la actualidad en algunas sociedades. Resulta interesante destacar la forma en la cual el vestido se piensa como una extensión del cuerpo, al grado de que un sólo hilo de la ropa de una mujer menstruando es capaz de crear monstruos. Así, sobre el blanco y acolchado pantalón de Monge, poco a poco invadido por el flujo que debería de permanecer oculto, la sangre se convirtió en un elemento transgresor que desafiaba el tabú mostrando la interioridad del cuerpo de la artista: cuerpo abierto que, contrario al vestido de Martínez, deja atrás la representación para mostrar sus fluidos, sus olores, su corporalidad sin mediación alguna.

Como hemos visto en los trabajos anteriores, el vestido enmarca el cuerpo, establece bordes que aíslan las fantasías privadas de los otros; simultáneamente, conecta el *yo* individual con el colectivo y moldea esas fantasías siguiendo el modelo del espectáculo público, confeccionando mentalidades uniformadas, dóciles, acomodaticias, como señas de identidad de las sociedades occidentales (Cavallaro y Warwick, 1998, xvi). Así, el vestido nos define y nos desindividualiza. Sin embargo, la garantía de cohesión y plenitud que promete no se basa en la realidad de la unidad corporal sino en la fantasía de una comunión total entre el cuerpo físico y su imagen especular: el vestido provee identidades ficticias, falaces y fantasmáticas, ilusiones temporales de estabilidad al propiciar la

[69] Plinio, *Naturalis historia: obra completa.* Libro XXVIII, cap. 23. Citado en: Miguel Ángel Alarcón-Nivia, "Algunas consideraciones antropológicas y religiosas alrededor de la menstruación", *Revista Colombiana de Ginecología y Obstetricia*, vol. 56, núm. 1, 2005, p. 40.

transmutación del cuerpo caótico y fragmentado en una imagen propia, seductoramente coordinada (Cavallaro y Warwick, 1998, 41).

De tal modo, el vestido puede producir la inversión simbólica de las visualidades convencionales. Estas creadoras se han rebelado frente al juego de cubrir-descubrir sostenido por las producciones visuales dominantes y han confeccionado vestidos que pueden llegar a operar no sólo en un nivel metafórico, sino en un nivel material, mostrando aspectos comparables con los fenómenos corporales, tales como sangrar o respirar.

Al (des)cubrir el cuerpo, los vestidos aquí presentados, desvelan capas de significación con la intención de desenmascarar el carácter fijo de las identidades y los roles asignados; revelando que los confines y umbrales no indican necesariamente el lugar donde algo llega a su fin o donde el sujeto es forzado a confrontar la realidad de la falta, sino apuntando hacia donde algo puede comenzar. De tal forma, al subrayar los procesos de mediación, traducción y deslocalización de la corporalidad, el discurso del vestido se coloca en una posición que agudiza nuestra conciencia sobre las implicaciones de vivir en el borde, de nuestra existencia como condición de eterno deambular (Cavallaro y Warwick, 1998, 7).

c) Belleza y mascarada

El vestido es una especie de metáfora social de nuestra identidad; a pesar de su maleabilidad, de lo poroso de sus bordes, como lo plantea Elizabeth Wilson “la forma en que nos vestimos puede mitigar ese miedo al

estabilizar nuestra identidad individual" (Wilson, 1985, 12).[70] En nuestra sociedad de consumo, el vestido es un obvio espacio de distinción. A través del monopolio del buen gusto, la moda normaliza los cuerpos: regula y distingue entre lo apropiado y lo inapropiado, lo respetable y lo vulgar, lo deseable y lo indeseable. Simultáneamente, esperamos que la ropa puede sea un medio de expresión de nuestra singularidad, nuestra individualidad, conscientes de que también puede ser todo lo contrario. Esta doble potencia del vestido, reveladora y ocultadora ha estado presente en gran parte de la literatura sobre la moda y la indumentaria desde el siglo XIX. Fue entonces cuando, debido al crecimiento de las grandes ciudades, la apariencia y los estilos del vestir se convirtieron en herramientas clave para reconocer las cualidades morales y el prestigio de los sujetos anónimos quienes poblaban sus calles; al mismo tiempo, la ciudad se abría como el espacio propicio para el artificio y el juego de la apariencia mediante la moda y el disfraz. La tensión entre artificio y autenticidad, entre el *yo* creado y con estilo propio y el *yo* natural y auténtico, continúa hasta hoy: sabemos que las apariencias engañan, pero nos consideramos capaces de emitir juicios sobre alguien a partir de su apariencia; mostramos nuestros gustos y afiliaciones, pero también entramos en el juego de máscaras que supone la moda.

¿Qué activa estas tensiones? En las sociedades contemporáneas, las nociones de normalidad, belleza y perfección mantienen una relación estrecha. La belleza se ha impuesto como la norma para valorar los cuerpos de las mujeres. Georges Vigarello afirma que "la belleza valora el género femenino hasta el extremo de parecer su culminación" (2005, 12), de este modo, para obtener reconocimiento y validación social, un cuerpo

[70] Cita textual: "the way in which we dress may assuage that fear by stabilizing our individual identity."

construido e interpretado como femenino deberá de responder a los criterios de belleza vigentes y así contribuirá para reforzar su identidad dentro del cuerpo social, acatando un modelo de proporción y armonía, un canon o ideal de corrección de las formas, un “deber ser” del cuerpo para ser considerado bello, agradable a la mirada.

Ahora bien, la concepción de belleza está atravesada por relaciones de poder que son las cuales van determinando su valor: lo bello/bueno y, por oposición y límite, lo feo/malo. Como explica Vigarello, los esquemas de dominación ejercida sobre las mujeres a través de la historia poseen una correspondencia estética (2005, 11). En su intento por alcanzar la perfección del canon, las mujeres han recurrido al artificio de los cosméticos y afeites, las dietas y prendas modeladoras, sin embargo, al considerarse la belleza como un atributo de la femineidad existe la expectativa de que ésta debe ser “natural”, una característica de su “ser mujer”, por así decirlo —como señalaba Arthur Schopenhauer: “la naturaleza engalana a las jóvenes con una belleza, una gracia, una perfección extraordinaria” (citado en Muñiz, 2011, 62)—. Este doble discurso conlleva la contradicción entre la naturaleza y el artificio: tomando en cuenta que los ideales de la belleza no obedecen a la observación empírica de los cuerpos sino a la certeza de que éstos —ya sea que se consideren obra divina, de la naturaleza o sean fruto de la factura artística— son (o deberían tender a ser) perfectos en sus hechuras, guardar medidas relacionadas que subrayan y demuestran su carácter autónomo y unitario, como productos de la combinación de una unidad mínima que rige proporcionalmente su constitución (Torras, 2011, 700), la imposibilidad de alcanzarlos, no deja otra opción que el disciplinamiento y el artificio. De tal modo, en nuestra sociedad contemporánea, caracterizada por la exigencia cada vez mayor de cuerpos perfectos,

bellos y saludables, se han adaptado y producido una gama de modelos de belleza, tanto para hombres como para mujeres, en los cuales se desconoce y se excluye cualquier tipo de diferencia. Los márgenes de normalidad son tan estrechos frente a la imagen corporal aceptada y promovida desde los diversos discursos, que los cuerpos anormales, abyectos, se multiplican, discriminados por cuestiones de racialización, etnicidad, clase social, edad y, por supuesto, aspecto físico (Muñiz, 2011, 19).

En este contexto, adquiere cada vez mayor relevancia el fenómeno de la "mascarada", en la cual, términos como disfraz, camuflaje, travestismo, pantomima, farsa, ficción o cirugía se reconocen como componentes en la representación de los sujetos contemporáneos. Como indica Méndez Baiges, tanto el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, han provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte contemporáneo (Méndez Baiges, 2007, 103). Los trabajos a continuación son muestra de ello: utilizan el vestido para hacer visible la cualidad artificial de la representación de lo femenino, a pesar de que esta labor resulta especialmente problemática cuando se trata de representaciones corporales, debido a la tendencia de dar por hecho que la existencia corporal es un atributo natural o una posesión. Esta dificultad es exacerbada por la ambivalencia con la que nos relacionamos con el cuerpo, simplemente porque somos/tenemos un cuerpo. Siguiendo a Warwick y Cavallaro, la labor de desnaturalización del cuerpo se vuelve más compleja, cuando nos referimos a un cuerpo-vestido, es decir, a un cuerpo definido por una envoltura simbólica intersubjetiva, ya que es difícil determinar hasta qué punto el vestido, entendido como un fenómeno material independiente, refuerza una visión del cuerpo que lo reduce a su

dimensión corpórea (1984, 4). Sin embargo, estas y estos artistas logran revelar estas tensiones y proponer visiones diferentes de lo femenino.

Es el caso del trabajo de la artista brasileña Nazareth Pacheco (1961), quien comparte las reflexiones acerca de los aparatos ideológicos y discursivos que organizan la representación visual de la construcción social de los sujetos de género. Su trabajo se ha centrado en las prácticas que materializan los cánones de belleza en los cuerpos de las mujeres, como los tratamientos de belleza, las clínicas y salas de belleza, y de igual manera las modificaciones faciales y corporales, constituyéndose como la normalidad femenina.

Por ejemplo, *Saia* (2010) es una deslumbrante prenda confeccionada con cuentas de cristal, brillantes como joyas, expuesta en la galería Triángulo en São Paulo dentro de una vitrina transparente. Inmediatamente, esta pieza atrapa nuestra mirada, nos produce el deseo de tocarla, de probarla en nuestro cuerpo, de cubrirnos con su brillo. Pero al acercarnos, se descubre que las cuentas de vidrio no son más que el sostén que rodea la cintura: intercaladas con navajas de afeitar conforman la falda. La fascinación se vuelve horror ante la peligrosidad de los materiales. Navajas, lancetas, agujas, bisturís, jeringas y todo tipo de materiales punzo cortantes, la mayoría de ellos utilizados en el ámbito quirúrgico, son la materia prima de esta artista, quien retoma sus vivencias personales y las convierte en soluciones estéticas que le permiten relatar su experiencia[71] y llevarla a un campo más amplio de experiencias compartidas, en una época cuando las exigencias de belleza llevan a miles de personas a practicarse invasivas operaciones para transformar su cuerpo.

[71] Durante los primeros 18 años de su vida, la artista fue sometida a numerosas intervenciones quirúrgicas debido a un mal congénito.



47. Nazareth Pacheco, *Saia*, 2010.

La falda de Pacheco es una metáfora del cuerpo femenino, de su propio cuerpo: al confeccionarla con navajas y transmutar el textil por este tipo de materiales agresivos y altamente peligrosos, la artista subvierte su función original de protección y adorno, convirtiéndola en un espacio hostil, que hace referencia a esos espacios blancos, asépticos y fríos en donde transcurrió la niñez y la adolescencia de la artista entre quirófanos e instrumental médico. ¿Qué es lo normal? ¿Qué es lo bello?, son algunas de las preguntas que la artista pone sobre la mesa. El cuerpo bello es aquel completo e íntegro, que responde a cánones creados no a través de la observación de los cuerpos sino de ideales de lo que la perfección debería de ser. La falda aparece como materialización de ese cuerpo femenino ideal: bello, seductor, en donde no caben excrecencias ni

pasiones, morbideces ni dolores. Monachesi Ribeiro llama “cuerpos asépticos” (2011) a los sugeridos por las prendas de la artista. Un cuerpo espectáculo que a primera vista refuerza dichos ideales estéticos que en la historia del arte y la moda se han creado para representar el cuerpo femenino como un producto perfecto, despojado de sus funciones corporales, estilizado y fragmentado. Sin embargo, dentro de esa asepsia, se visibiliza lo que esas representaciones ocultan: el navajazo o la punzada que se convierte en herida abierta, sangrante, supurante. Las navajas revelan los procedimientos ante los cuales es sometido el cuerpo femenino para encajar en estos modelos: cirugías cosméticas en las cuales siempre se corre el riesgo de rebasar los límites de la convención y entrar en el reino de lo monstruoso. La atracción se torna repulsión. Violencia contenida en una vitrina, lista para venderse como un objeto de lujo. Como un lugar para ser habitado por un cuerpo femenino, la falda delimita sus confines, como una frontera que al mismo tiempo sirve de filtro a través del cual transcurre su vida cotidiana. Sin embargo, los objetos punzocortantes que confeccionan la *Saia* de Pacheco hacen de ella un espacio amenazante. ¿Para quién es la amenaza? ¿Para el cuerpo que ha de usarla? Definitivamente, es un lugar inhabitable, inhóspito. Podría pensarse como un espacio de imposición de una femineidad estereotípica, la cual hacia afuera debe de aparecer como belleza, pasividad, seducción, pero se vive por dentro con una terrible violencia. ¿Y hacia el exterior? ¿Quién puede acercarse? Existe también una intención de autoprotección y de defensa que genera una especie de vacío en torno a esta prenda-coraza punzante que como brillante armadura, muralla contenedora, fortificación en guardia implica confinamiento y marginación.

Saia encarna un relato autobiográfico en el cual las sensaciones y experiencias individuales se mezclan con un posicionamiento crítico frente

a la imposición de cánones estéticos desde el arte y la moda, la manipulación y el disciplinamiento del cuerpo femenino desde las instituciones médicas en conjunto con los medios de comunicación masiva, tornando los cuerpos en meros objetos de consumo. Las fronteras entre lo atractivo y lo repulsivo, lo seductor y lo peligroso, lo bello y lo monstruoso, lo normal y lo anormal se disuelven en el trabajo de Pacheco para señalar que lo personal es político.

En contraposición con este despliegue de seducción y elegancia fetichista, la artista peruana Elena Tejada-Herrera aborda el tema de la belleza valiéndose de una estética de lo precario; retoma los modelos mediáticos colonialistas y los despoja de su glamour y su halo inalcanzable para insertarlos en su vida cotidiana, localizándose como un cuerpo marginal, latinoamericano y femenino.

A principios de la década de los noventa, introdujo en la escena limeña de arte contemporáneo la noción de "performance irruptiva" en el espacio público para nombrar las acciones e instalaciones que comenzó a incorporar en su práctica, buscando la articulación de la experiencia colectiva y experiencia íntima como un continuo. Con tal fin, Tejada-Herrera ha encontrado en el videoperformance un medio, cuyas cualidades expresivas y accesibilidad a través de diversos canales y redes sociales, le permite una fácil distribución, además de mantenerse al margen de las instituciones tradicionales.[72] En muchas de sus acciones performáticas el vestido ejerce un papel central, que dota de sentido a la pieza y establece relaciones contextuales. En 1999, la artista ganó una beca de estudios que la llevó a salir de su país y desde entonces ha vivido y trabajado en los Estados Unidos. No obstante, en los temas que aborda,

[72] En ese sentido, muchos de sus trabajos pueden ser vistos a través de canales como Youtube y Vímeo, incluso descargarse en forma gratuita.

así como en sus estrategias para hacerlo, se advierte un posicionamiento desde la crítica feminista decolonial.

En 1997 durante una sesión de conferencias en el Museo de Arte de Lima con motivo de la I Bienal Iberoamericana, Tejada-Herrera desarrolló la emblemática acción "Señorita de buena presencia busca empleo", que comenzó con la artista repartiendo volantes entre los asistentes con un texto del médico, escritor y activista brasileño Josué de Castro sobre las causas de la pobreza en América Latina. Posteriormente, hizo su aparición ataviada con un traje confeccionado con las páginas de la sección de empleo del periódico *El Comercio*; el traje, bifurcado, cubría el cuerpo de la artista hasta la cabeza con una especie de capucha del mismo material, solamente el área de la cadera y el pubis quedaba al descubierto. Así, cruzó la sala y subió al estrado, en donde se encontraba la mesa y los ponentes, mientras agitaba una bolsa y gritaba: "¡Ellos traen los dólares!" (Cullen, ed., 2008, 272). Tras varios intentos por bajarla del estrado y hacerla salir, el performance terminó, con la artista orinando en la tarima, a la vista del público. El vestido de papel opera en esta acción en un espacio de visibilización de la cosificación de la mujer, como portadora de la belleza y la "buena presencia", objeto de deseo y lugar de satisfacción de las pulsiones de una sociedad patriarcal y machista, en donde a través de la ficción del trabajo asalariado, se reproduce el modelo económico y cultural jerárquico, excluyente, racista y sexista en el que vivimos. La propia Bienal era ejemplo de este modelo, al cual denuncia de manera explícita, para después deslindarse de éste.

Casi una década más tarde, realizó la acción *Burping Wonder Woman* (2006) en las calles del barrio chino neoyorkino. La artista salió a caminar disfrazada como el personaje de cómic de *La mujer maravilla*[73]

[73] La mujer maravilla surgió en Estados Unidos, a principios de la década de los cuarenta,

pero, a diferencia de las múltiples representaciones de la heroína estadounidense en los cómics, las caricaturas, las series televisivas y el cine, ni el cuerpo de la artista ni su lenguaje corporal corresponden con los cánones ideales de belleza que lanzan los medios estadounidenses, esa mujer de cuerpo femenino glamorosamente opulento, imposiblemente delgado e invariablemente blanco, que consumimos en nuestros países.

Tejada-Herrera se viste con el uniforme de mujer maravilla y se apropia de él, lo moldea con su propio cuerpo y camina por las calles cuando decide entrar en uno de los restaurantes chinos. Frente a la mirada desconcertada de quienes ahí trabajaban, ella entra sin mirar a nadie, da un giro agitando su capa y cantando *Wonder Woman* —como sonaba en la serie televisiva de los años setenta, estelarizada por Linda Carter—, para cerrar con estruendoso eructo. Los ahí presentes rieron sorprendidos, mientras la artista salía del establecimiento para continuar su recorrido. Cada vez que una persona se cruzaba en su camino, ella repetía la operación, provocando todo tipo de reacciones: simpatía, risas, desconcierto, extrañeza, rechazo, curiosidad, incluso hubo quien intentó abordarla y entablar una conversación. La artista, haciendo caso omiso, continuaba solemne con su caminata, desarmando con cada paso y cada eructo el imaginario de belleza dominante y su correspondiente valor moral de bondad y pureza.

---

en el contexto de la segunda guerra mundial. Su creador, William Moulton Marsto, fue un psicólogo quien afirmaba que en un mundo gobernado por mujeres no habría guerra.



48. Elena Tejada-Herrera, *Burping Wonder Woman* (fotografía del video), 2006.

Era como si al expeler, la artista abriera una rendija en esa representación del cuerpo cerrado, permitiendo que saliera lo que no se muestra, el cuerpo humano debajo de la piel. Generalmente, la belleza se materializa en la superficie del cuerpo, especialmente en el rostro; es ahí donde se sitúan esas características que se esperan del cuerpo femenino canónico: proporción, simetría, mesura, decoro, armonía, equilibrio (Torras, 2011, 699). El inesperado eructo de Tejada-Herrera irrumpe en ese orden, representa todo aquello que subvierte la norma, lo no apropiado, lo asqueroso y lo abyecto, descoloca a las personas con quienes interactúa (en su mayoría, hombres) y genera en rededor suyo, a través de la sorpresa y el humor como estrategias, un espacio de ambigüedad y desconcierto.

Por su parte, Claudia Casarino (1974-), artista y editora de moda paraguaya, a quien me referiré más adelante, también se ha interesado por la forma en que ha sido tratado el cuerpo desnudo femenino en los medios de comunicación masiva, la moda, la alta costura, el maquillaje. En

su video performance *Sin título* (1998) también utiliza la imagen icónica de la Mujer Maravilla para evidenciar el artificio oculto detrás de las convenciones de belleza, más aún, de la propia noción de lo femenino.[74]



49. Claudia Casarino, *Sin título* (fotografías del video), 1998.

Aludiendo al planteamiento de Joan Riviére de lo femenino como mascarada, el video muestra el cuerpo desnudo de la artista, vestido con máscaras de plástico rígido, como las que se usan en las fiestas de cumpleaños infantiles. La función de las máscaras es cubrir zonas específicas del cuerpo de la artista —su pecho, sus nalgas y su cara—, y suplantarlos con dichas máscaras, presentando de manera exagerada, la fantasía del cuerpo canónico caricaturizada: los pezones rojos y redondos,

[74] Numerosas artistas han apelado a la figura de la Mujer Maravilla como modelo hegemónico de lo femenino: por ejemplo, la mexicana Teresa Serrano.

las formas abultadas como si fueran globos, las facciones estandarizadas que conforman la cara de la Mujer Maravilla, y componen de manera fragmentada esta figura femenina bella y perfecta. La humorística composición que Casarino articula sobre su propio cuerpo, hace visible el exceso que ostentan las imágenes corporales difundidas por los medios de comunicación masiva, atendiendo a la concepción de que el cuerpo es un objeto de consumo masivo, cuya imagen es fotografiada, difundida y comercializada en todos los niveles. Para obtener mejores resultados en su vida cotidiana o profesional, las mujeres buscan alcanzar dichas imágenes ideales ficticias, elaboradas a través del artificio de diversos procesos técnicos, mediante otros procedimientos técnicos, como las cirugías cosméticas, que nublan las fronteras entre lo artificial y lo natural. Como señala Elsa Muñiz:

> La cirugía cosmética funciona como pauta cultural y principio histórico para describir las sociedades contemporáneas estableciendo su significado popular en una sociedad de masas, tanto en lo que se refiere a un modelo de belleza y perfección corporal como a un estilo de vida. Su papel es estratégico en el sentido de reproducir la separación cuerpo-mente y reiterar la instrumentalidad del cuerpo en su uso como máquina susceptible de ser modificada, transformada y refaccionada, así como de perpetuar la fragmentación corporal, al convertir en fetiche ciertas partes del cuerpo y cargarlas de contenido sexual y erótico, al mismo tiempo que reifica la heterosexualidad y el género dicotómico (Muñiz, 2011, 42-43).

Así, estas prácticas son el resultado de los discursos de belleza, cuya hábil operación, recogida por el discurso de la moda y sus estrategias publicitarias, ha sido capaz de hacernos interiorizar cánones e ideales mediante la construcción y posterior presentación pública —visibilización— de los cuerpos aceptables (normativos). Sin embargo, hablar de belleza desde el discurso hegemónico, implica también, considerar una no-belleza. Ésta ha tenido dos formas de representación: por un lado, la visibilizada, la romántica, referida por Rosenkranz en su

obra como “lo-no-bello-de-lo-bello”, es decir, aquella parte que completa el proyecto metafísico de la estética y, por el otro, aquella fealdad tabuizada e invisibilizada, activada inmediatamente por el propio poder vinculante del discurso que tilda de raro, anormal o monstruoso todo lo que no se ajuste con la norma social y su imposición de belleza obligatoria (Lozano, 2010a, 346). De tal forma, el monstruo representa una desavenencia, una transgresión ante la norma y las leyes de la belleza, de ahí que se le vincule con lo feo y lo desagradable[75] y que, en beneficio del orden que cada sociedad establece, exista la tendencia por negar y excluir todo lo que altera dicho orden. Sin embargo, los límites de la norma no siempre son claros. Casarino explora en este trabajo, a través de la ironía, las fronteras entre lo bello y lo monstruoso, en los cuerpos que en su búsqueda por alcanzar la belleza ideal, cruzan la barrera, exceden, desbordan los cánones para convertirse en cuerpos transgresores, evidenciando las contradicciones generadas en las sociedades contemporáneas entre el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y las tendencias homogeneizadoras, en términos raciales, de edad, de género; desafiando las fronteras entre lo construido y lo dado, entre lo artificial y lo natural.

Por su parte, Jessica Lagunas (1971-), artista nicaragüense quien creció en Guatemala y actualmente vive y trabaja en Nueva York, explora el artificio en la construcción de lo femenino a través del maquillaje.[76] Entre los años 2003 y 2005, realizó una serie de videoperformance en

[75] Etimológicamente la palabra monstruo procede del latín *monstrum*, que significa mostrar. Omar Calabrese lo define como un ser fuera de la norma, por esto la palabra monstruo “se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo maravilloso, que depende de la rareza y casualidad de su génesis en la naturaleza”, son todos esos seres extraordinarios y prodigiosos que se oponen tangencialmente ante la norma.

[76] Aunque en 2001 se transladó para vivir en los Estados Unidos, su trabajo ha mantenido siempre un fuerte vínculo con Latinoamérica; en concreto, un diálogo muy fluido con Guatemala, su punto de partida creativo.

donde aparece ejecutando ciertos rituales de belleza de manera compulsiva y repetitiva, llevando la acción al exceso, al desbordamiento de los límites convencionales de lo apropiado y lo bello. En cada video aparece un encuadre en *close-up,* en cámara fija, de la parte del cuerpo de la artista que protagoniza la acción. Una vez más, encontramos la referencia a ese cuerpo femenino fragmentado, fetichizado por la mirada masculina. Así, por ejemplo, en "Para besarte mejor" (2003) el acercamiento va dirigido a los labios de la artista, quien se aplica lápiz labial de manera continua durante una hora. Siguiendo la misma lógica, en "Para acariciarte mejor" (2003) se aplica barniz rojo de uñas una y otra vez, capa tras capa, obteniendo un efecto perturbador. Es interesante que en ambas acciones selecciona el color rojo, un color clave en el cuerpo de obra de Lagunas, quien lo utiliza para representar la sangre y la violencia a la cual es sometido el cuerpo femenino. Dos años más tarde, realiza "Para verte mejor" (2005), en donde el *close-up* se sitúa en los ojos de la artista, quien comienza aplicarse rímel durante una hora, hasta que sus ojos están llorosos y el exceso de este producto ha manchado el contorno de sus ojos en todas direcciones. ¿Dónde se establece el límite entre lo bello y lo monstruoso? ¿Cómo saber dónde detenerse?

Es importante destacar que Lagunas comenzó sus indagaciones artísticas en el contexto guatemalteco, un país donde recientemente se ha comenzado a vivir una liberación, tras largos años de conflicto armado, una paulatina normalización política, en una sociedad en la cual las mujeres ocupaban el último eslabón.[77] En ese sentido, a pesar de que los

[77] Lagunas explora la desigualdad y la violencia en las relaciones de género en el contexto guatemalteco en obras como "Título de propiedad" (1999), en el cual colocó unas esposas colgadas en la pared, custodiadas por un guardia de seguridad, contratado para velar por ellas. En las esposas fue grabada la inscripción 'Ella de Él', refiriéndose a la tradición en muchos países latinoamericanos tras el matrimonio de tomar el nombre del marido con la preposición 'de', convirtiéndose simbólicamente así en propiedad del

temas presentados por ella podrían situarse en cualquier país occidentalizado, el contraste con las prácticas femeninas de otro tipo de contextos, enfatiza el sinsentido de los procedimientos a los que se someten las mujeres para alcanzar el ideal de belleza hegemónico, obsesionado por la imagen corporal, la sexualidad y el envejecimiento.



50. Jessica Lagunas, *Para tocarte mejor,* (fotografías del video), 2003.

Lagunas pone en evidencia la artificialidad de las nociones convencionales de lo femenino. Después de un siglo de masculinización paulatina de la ropa femenina en favor de lo unisex, —el mito de la igualdad, lo cual, más que un ataque contra las relaciones de género ha operado como una reafirmación de clase, de la homogeneidad de la clase media—, resulta contrastante la vigente exigencia sobre los cuerpos femeninos de mostrarse súper sexuales, a través del maquillaje, la ropa y las prácticas de modificación corporal, poniendo al descubierto que lo que se entiende como lo femenino en nuestras sociedades funciona como un

---

marido. Además, establece un juego dialéctico a partir de las posibilidades semánticas de la palabra esposas, que puede referirse a unos grilletes, así como al plural de las mujeres cónyuges. Posteriormente, en “In memoriam” (2007) presentó una instalación consistente en un joyero de madera hecho en Guatemala dispuesto sobre una montaña de casquillos de bala, específicamente 572, haciendo referencia al número de mujeres asesinadas en Guatemala durante 2006 (Montijano Cañelas, 2008).

disfraz: la mujeres deben disfrazarse de mujeres (García de Cortázar, 2004).

El vestido, como imagen o representación, opera como una pantalla en diferentes niveles. Puede funcionar como una especie de escudo, como una estructura que indica y determina una división o separación del cuerpo frente al entorno o frente a otros cuerpos; al mismo tiempo, es una superficie en donde pueden ser proyectadas otras imágenes. Como una armadura, el vestido constituye una barrera protectora que aísla las fantasías privadas, incompatibles con las normas del espectáculo público, las convenciones y códigos simbólicos (relaciones de poder y fuerzas de producción, recepción y consumo).

En ese sentido, el trabajo de Adriana Carvalho (1961-) resulta muy pertinente. A partir de materiales muy diversos, la artista brasileña crea esculturas-trajes, que nos remiten a las armaduras medievales. Carvalho toma como referente formal la ropa interior femenina, considerada, convencionalmente, suave, delicada y sexy; pero al transmutar los materiales e intercambiarlos por agresivos metales, estas ropas se tornan hirientes instrumentos de tortura (Ramírez, 2003, 147). Por ejemplo, en la obra titulada *Fetiche* (1997), hace alusión al cuerpo femenino y la dolorosa cosificación de la cual es víctima.

De acuerdo con Judith Butler, la fantasía es el lugar de posibilidad para lo que no es permitido, imposible en la situación presente de un sujeto: “la fantasía es la articulación de lo posible: nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad”. En ese sentido, la fantasía no es lo opuesto a la realidad, sino lo que la delimita, su “exterior constitutivo” (2002, 51). El vestido es una barrera permeable y permite puntos de contacto entre las fantasías personales y el conjunto cultural, actuando como mediador y remodelando los deseos

privados respecto con los requerimientos de mitos y tropos de las redes colectivas. Así, el vestido permite mostrarse de forma distinta a la habitual: simular identidades, desaparecer en el ambiente, cambiar de aspecto, hacerse pasar por otro, ponerse, por lo tanto, en el lugar de ese otro, quizás hasta convertirse en él. En un mundo de simulacros, de apariencias que no se remiten a un ser primordial o modelo, podemos decir que todo es apariencia, camuflaje. La suplantación de identidad conlleva el cuestionamiento mismo de una posible identidad, ya que, con frecuencia busca visibilizar el carácter de construcción social al que se debe toda identidad (de género, profesional, nacional, étnica, incluso de los roles asumidos como miembro de una familia, por ejemplo).

En ese sentido, el travestismo es un ejemplo inmejorable. La figura del travesti se presenta como un conglomerado de femineidad, un artificio-mujer de tal calibre, capaz de desmoronar las más asentadas convicciones sobre el carácter natural de la división sexual binaria, al tiempo que hace extensiva la sospecha, hasta convertirla en una desconfianza generalizada hacia todo lo que pretende abarcar la expresión “es natural”: lo que ha sido así siempre, un orden presuntamente inmutable que no conviene alterar, o cuya modificación está proscrita.

> Lo natural es la versión que dan de la realidad los artífices de toda dominación, los dueños de la situación: el travestismo, el disfraz o la máscara, al permitir una rápida asunción de roles de distinto género, suelen servir para sacar a la luz la fragilidad de las evidencias e identidades que damos por supuestas (Méndez Baiges, 2009, 51).

El travestismo fue el tema central en el trabajo de vida del investigador, filósofo, artista y activista peruano Giuseppe Campuzano (1969-2013). Desde finales de los ochenta, Giuseppe comenzó sus indagaciones sobre las posibilidades de enunciación política del cuerpo generizado a través de la teatralización de la norma heterosexual en distintos espacios públicos:

fiestas, marchas, ferias y galerías. Sin embargo, las condiciones contextuales de un Perú en dictadura, con profundas brechas raciales, de género y clase, así como el redescubrimiento de la fiesta campesina, a través de un viaje al pueblo andino de donde su padre era originario, lo llevaron a plantearse nuevas estrategias de intervención (Campuzano en La Fountain-Stokes, 2009a). Así, propuso el Museo Travesti del Perú, partiendo de la idea del travestismo como "subversión de la condición espuria que tanto el museo tradicional, como los presupuestos sociales, le endilgan" (Campuzano, 2007, 8):

> Con el Museo Travesti propongo trascender tales disyuntivas binarias (salvaje-civilizada, centro-margen, hombre-mujer) en el acto de entrar al museo, travestida de museo, para travestir al museo, como caballo de Troya, máscara indígena o retrovirus, aquellos actos travestis de siempre como performatividad y discurso (en La Fountain-Stokes, 2009a)

El Museo Travesti surgió en Lima en noviembre de 2003 con el propósito de mostrar una historia del travestismo peruano y plantear una historia diferente del Perú, a través de la exhibición de imágenes y diversas actividades (Campuzano, 2008, 50-51). En ese sentido, era un proyecto político para visibilizar a quienes, relegados a condiciones de marginalidad, habían sido invisibilizados, expulsados del relato nacional oficial, y reivindicar sus experiencias, sus saberes, su memoria. Para llevar a cabo su propósito, Campuzano propuso

> una ampliación del campo semántico del vocablo "travesti" y una contextualización histórica del coito y el orgasmo como ritualidad transformadora, y del trabajo sexual en una sociedad de consumo en crisis (2007, 91).

Lo travesti, como artificio, pone en evidencia la construcción cultural del género y el sexo; no pretende definirlo ni convertirlo en una identidad inamovible y estandarizada, sino pensarlo como discurso que parte de la

identidad como fenómeno relacional y por tanto inestable, desde un "cuerpo-territorio colonizado, mestizo y agente"; en ese sentido, presenta lo travesti como una "postidentidad transformadora de los cortes limpios raciales, y racistas, en superposiciones étnicas" (Campuzano en La Fountain-Stokes, 2009a).



51. Giuseppe Campuzano, *Carnet,* 2011.

En este planteamiento, el vestido como agente de transformación, de tránsito, que al travestir genera significados cruzados, desestabilizadores, transgresores que no sólo desidentifica en términos genéricos, sino además pone sobre la mesa tanto pertenencias asumidas como categorizaciones impuestas, identidades étnicas, raciales y de clase social. A través de la exageración, la parodia, la apropiación, el travesti trastoca los dispositivos de disciplinamiento político más efectivos desde la modernidad, para quebrar la centralidad de ciertos saberes y emprender

nuevas lecturas. Por ejemplo, en *Carnet* (2011), una serie de fotografías para un documento de identidad aparece el rostro travestido del artista, transitando en cada una por diferentes identidades, cruzadas por una multiplicidad de posiciones y referentes, que van del estilo andrógino de David Bowie, al dramatismo de la representación de una virgen dolorosa virreinal o los estereotipos raciales, se presenta un cuerpo falso, impuro, prostético: un cuerpo-artificio.

Con la intención de expandir la concepción de travesti y vincularla con los procesos culturales y sociales, el museo, efímero e itinerante, supuso un importante trabajo de excavación arqueológica visual, histórica y filosófica para reunir documentos de archivo, imágenes, objetos, información documental y análisis, para abordar aspectos de la vida de las personas travestis en espacios públicos, en sus familias, en el mercado laboral, desde las culturas que poblaron Perú antes de la conquista española, hasta la época contemporánea, lo cual, implica tratar cuestiones como la violencia, la discriminación. Asimismo, formaban parte del museo los performances folclóricos de baile, el espectáculo de pasarela, el *happening*, la presencia de *drag queens* y su interacción con los y las espectadores/as.[78]

Es necesario señalar: las imágenes que conforman el museo son todas de cuerpos masculinos que se travisten hacia lo femenino y no incluyen imágenes o documentos de travestismo femenino hacia masculino; era una falta de la cual estaba consciente:

> Historiográficamente es patente el privilegio del travestismo de "masculino" a "femenino", contextualizado en una recopilación histórica machista que menospreció o simplemente fue incapaz de observar los actos de las mujeres como constitutivos de su historia. El libro *Museo Travesti del Perú* (2008) refleja de alguna manera dicho

[78] En 2008 se publicó un libro que reunía las imágenes y materiales recopiladas por Campuzano. Un espacio en donde este "museo imposible" puede tomar forma.

> sesgo al tener que recurrir a aquella visión absoluta del mundo, como estrategia del proyecto Museo Travesti que, sin embargo, no lo agota. Existe pues una deuda hermenéutica con el travestismo de "femenino" a "masculino" a resolverse, como lo hace el feminismo con la mujer, pero no a partir de los abismos de las oposiciones binarias históricas, impugnados sexo y género como construcciones culturales (Campuzano en La Fountain-Stokes, 2009a).

Campuzano introduce el debate sobre las políticas de representación y las memorias del cuerpo, cuestionando no sólo el fundamento heteronormativo de los relatos hegemónicos, sino también la perspectiva occidental moderno-colonial de la sexualidad y las epistemologías del norte de colonización, monopolización y marginación, reivindicando la impureza, el rescate del "otro", de los grupos que han permanecido en los márgenes, que han sido estereotipados y representados de manera limitada.

Con estos trabajos, Campuzano visibilizaba y cuestionaba las nociones ortodoxas de identidad que han servido como fundamento para la construcción del proyecto nacional peruano: "toda peruanidad es un travestismo", afirmaba, haciendo patente el artificio que se oculta detrás de esa identidad peruana, para reivindicar las otras historias, de los grupos que han permanecido en los márgenes, que han sido estereotipados y representados de manera limitada. En nuestros países, en América Latina y el Caribe, los proyectos nacionales se han fundado en cuerpos masculinos y heterosexuales para organizar la memoria y la historia, pero ¿qué lugar ocupa lo femenino?

En los trabajos anteriores se recurre a diversas estrategias en busca de separar lo femenino con las características fijas impuestas y atribuidas a través de la historia: buscan desdibujar las fronteras de lo tradicionalmente considerado como bello, y por tanto artísticamente representable, y lo feo (no-bello), lo monstruoso, para lo cual, no sólo el

ideal se presenta como falacia, sino que revelan cómo la propia realidad como mascarada, que ha sido producida por el propio poder que controla los cuerpos y, posteriormente, naturalizada, mediante el artificio como único camino abierto para la subversión. Frente a la concepción histórica de lo femenino como ausencia, como reflejo de la identidad masculina, las y los artistas se esfuerzan por producir representaciones manifiestamente artificiales, que se desmarquen de las políticas de la mirada dominante, y en donde las identificaciones se tornen imposibles (Lozano, 2010a, 352).

d) Romper patrones

Como planteo en el primer capítulo, los relatos históricos oficiales configuran rígidos patrones de normalidad que colocan ciertos cuerpos como centro, pero invisibilizan otros. Los cuerpos son generizados, sexualizados, racializados para configurar órdenes jerárquicos que categorizan a los sujetos, imponiendo roles y estereotipos. Las imágenes femeninas, generalmente, figuran en los relatos fundacionales de nuestros países en América Latina y el Caribe, como meros personajes secundarios, que esperan, apoyan, resisten, pero incapaces de hacer, solucionar o liberarse por sí mismas. En los siguientes trabajos descubriremos el vestido utilizado como una herramienta para la configuración de contra-representaciones de lo femenino hegemónico.

El primer trabajo que abordaré es el de *Pynandi (Ni diosa, ni puta, ni reina)* (2009), de la paraguaya Claudia Casarino (1974), quien, como mencionaba en el apartado anterior, ha utilizado el vestido como centro de sus exploraciones plásticas y conceptuales, por sus posibilidades para indagar en las significaciones socioculturales que adquiere en

determinados contextos y que impone sobre los cuerpos; la forma en cómo determina roles, construye estereotipos, los espectacularíza o los vuelve invisibles: exceso-falta, ausencia-presencia, celebración-luto, son tensiones que su trabajo deconstruye y cuestiona. Para Casarino, el vestido es la ausencia del cuerpo, un espacio donde se le permite abordar temáticas sobre el género, la alteridad, con mayor fuerza (Rojo Productora de Arte, 2012).

Con ocasión de la exposición itinerante "Menos tiempo que lugar", organizada por el Instituto Goethe con motivo del bicentenario de las independencias latinoamericanas, Casarino confeccionó *Pynandi*, un vestido triple con el cual exploraba el papel de las mujeres paraguayas en la constitución de la nación. La instalación, que también se presentó como elemento central en el pabellón de Paraguay durante la Bienal de Venecia en su edición de 2013, consiste de tres vestidos, que van surgiendo uno del otro, formando una columna blanca que nace en la tierra, para erigirse en medio de la sala oscura, como si se tratara de una estructura arquitectónica. Casarino se apropia de la columna, este elemento básico de la arquitectura clásica, que el pensamiento ilustrado y el neoclasicismo retomaron como soporte de los valores del nuevo orden: la luz de la razón para disipar las tinieblas de la ignorancia y la tiranía. Sin embargo, la columna de Casarino no fue construida de mármol blanco, como aquellos monumentos colocados en las plazas públicas, conmemorando a los grandes héroes de la patria; en ella, la dura piedra ha sido sustituida por la calidez y la suavidad del *ao po'i*[79] con decorados en *ñanduti*,[80] tejidos

[79] *Ao po'i* es un tejido surgido en el siglo XIX en el departamento del Guirá, Paraguay. El vocablo guaraní "*ao po'i*" significa "tela fina" o "prenda delicada". Al principio el tejido no contaba con bordados y era similar a lo que hoy día conocemos como lienzo. Se utilizaba para confeccionar prendas de vestir de uso cotidiano en los tiempos del dictador José Gaspar Rodríguez de Francia (1812-1840), cuando se cerraron las fronteras a las importaciones como medida del gobierno para mantener la independencia.

asociados con el trabajo manual de las mujeres, encargadas de confeccionar las prendas familiares durante el siglo XIX, es decir, con el entorno femenino, el cual, al contrario de la rigidez del mármol, es variable, íntimo, corpóreo.

Cada uno de esos vestidos, de esos tres niveles que conforman la columna, sirve como metáfora para un momento histórico: la colonización, el período de emancipación y la posguerra, en lo que pretende ser un homenaje para

> aquellas mujeres fuertes que tuvieron que levantar Paraguay tras el desastre y devastación que sufrió en la guerra de la Triple Alianza, en la que sucumbió el noventa por ciento de la población masculina (Casarino, 2013).



52. Claudia Casarino, *Pynandi (Ni diosa, ni puta, ni reina)*, 2009.

[80] *Ñanduti* es un tejido introducido en Paraguay durante la colonia española. El vocablo guaraní, que significa "tela de araña" fue utilizado para designar el encaje de agujas, originario de Tenerife. También es conocido como "encaje del Paraguay".

Con el vestido se hace referencia a la pintura *La paraguaya* del artista uruguayo Juan Manuel Blanes (1879),[81] en la cual aparece representada una mujer mestiza descalza (la palabra *Pynandi* significa en guaraní "pies descalzos"), con la mirada clavada en el suelo, en donde yacen frente a ella, en primer plano, un fusil, un libro de "La historia del Paraguay" roto y un fragmento de la bandera tricolor de aquella nación sobre una calavera, simbolizando la destrucción de la patria en ese paraje sembrado de cadáveres de guerra. A pesar de su expresión desconsolada, ella es la única que continúa en pie. Su figura representa precisamente a esa madre republicana a quien me refería anteriormente: esa mujer que encarna los valores de la madre cívica y virtuosa de la que hablaba Rousseau, alegoría del sacrificio y de la vulnerabilidad humana.[82] Casarino retoma la imagen de la mujer heroica paraguaya representada por Blanes, pero le da un giro, cuestionando, como su título lo explicita, esas dicotomías que han definido lo femenino, por un lado, idealizándolo como símbolo de pureza, renuncia y sacrificio y, por otro, satanizándolo, como cuerpo seductor, tentación que arrastra a los hombres hacia la debilidad moral, la degradación física y el pecado. Con esta obra, la artista busca visibilizar a todas esas mujeres que participaron de manera silenciosa en la construcción del país (Casarino, 2013), mujeres de carne y hueso, cuyas experiencias y vivencias desbordan el modelo. Curiosamente, para poder abrazar esta multiplicidad de experiencias, la artista presenta esta instalación-columna-vestido, en donde *no hay un cuerpo.* El cuerpo está ausente, suplantado, invocado por los pliegues de la tela que

[81] Juan Manuel Blanes, considerado en su país como "el pintor de la patria", fue reconocido por sus representaciones de temas históricos locales.

[82] La artista uruguaya Jacqueline Lacasa ha trabajado a partir de ésta y otras emblemáticas obras de Juan Manuel Blanes, las representaciones de lo femenino. Específicamente, la pintura que aquí he mencionado fue retomada por la artista de manera directa, deconstruida y reinterpretada, en su interesante serie fotográfica titulada *La Uruguaya* (2009-2010). (López Lage, 2011)

encubren/delatan su falta y, en su nombre, renegocian acuerdos con el espacio y asumen nuevas posiciones significantes (Escobar, 2012). Ese "vestido más allá del cuerpo", en palabras de la artista, deviene en este trabajo "en espacio político" (Colombino, 2013), que abre la reflexión sobre la representación y la forma en que se han construido los relatos históricos, a través de exclusiones y silencios.

También haciendo referencia a una emblemática representación de la historia nacional desde el relato oficial, la artista peruana Susana Torres Márquez (1969-) realizó *El repase* (1995), justo en el punto más álgido de la dictadura peruana. La pieza consiste en la intervención de la emblemática pintura del mismo nombre, realizada por Ramón Muñiz en 1888, pero no a partir de una reproducción de la imagen original sino de su reelaboración hecha para ilustrar el episodio de la batalla de Huamachuco[83] en las láminas escolares. El término "el repase" se refiere a la liquidación de los heridos peruanos después de la batalla. La obra de Muñiz representa este terrible pasaje, con la escena de un militar chileno, quien se aproxima a una pareja de peruanos para rematar a un soldado yaciente y herido; a su lado, una mujer de rasgos indígenas, con gesto heroico antepone su propio cuerpo para defender al caído. La rabona lleva un niño de brazos en su *lliclla*,[84] sutilmente decorada con franjas blancas y rojas, simbolizando la nación derrotada (Buntinx, 2011). Así, este cuerpo femenino, indígena, marginal, adquiere en el instante capturado por el artista, dimensiones alegóricas de síntesis identitaria: "investidura republicana de una prenda incaica" (Buntinx, 2011).

Torres Márquez retoma la lámina reproducida en esta imagen emblemática del relato histórico oficial y "repasa" con color rojo, las tenues

[83] La batalla de Huamachuco fue librada el 10 de julio de 1883 entre los ejércitos de Perú y Chile, en el marco de la Guerra del Pacífico.
[84] Manta tejida usada por las mujeres andinas en Perú.

franjas delineadas por el pintor para enfatizar el simbolismo de la escena, misma que enmarca con pasamanería dorada, interviniendo la solemnidad oficial con manualidades, propias del ámbito femenino. Más aún, coloca la composición completa en un manto blanquirrojo que envuelve el bastidor que sirve como soporte: la prenda femenina rodea la imagen, cobijándola. Así, la artista confronta esta imagen icónica del heroísmo nacional con el ámbito de lo cotidiano, de la experiencia del día a día, como un espacio en donde se construyen las identidades y en donde ocurren actos de heroísmo invisibles frente al relato de la historia oficial.



53. Susana Torres Márquez, *El repase*, 1995.

Torres Márquez es curadora y artista visual autodidacta, cuyo trabajo se ha centrado en la exploración de la identidad peruana, a través de representaciones tomadas del arte, la arqueología, la publicidad, los libros de texto escolares, las revistas de moda, entre otras visualidades, para llevar a cabo, lo que reconozco como intervenciones feministas en la

historia de las representaciones en Perú. Sus propuestas plásticas se valen de múltiples soportes y estrategias, entre las cuales se encuentran la pintura, la cerámica, el grabado, el performance, el vestido, el maquillaje y el estilismo, para articular elementos que van conformando el sentido de pertenencia nacional a través de las pequeñas experiencias de la vida diaria: un jabón Bolívar o una botella de *Inka Kola*, de acuerdo con la artista, pueden considerarse símbolos nacionales, tanto como la bandera blanquirroja. Más aún, al conocer ciertos pasajes de su historia familiar, Torres fue descubriendo los actos heroicos que no aparecen en los libros de historia, los actos que les suceden a las personas en su vida cotidiana y que la llevaron a reflexionar sobre la capacidad de incidir desde otras trincheras, en el caso de las mujeres, desde las labores domésticas; en palabras de la artista, la "posibilidad de ser libertador, incluso desde la condición de esclavo" (Vaisman, 2007). Su trabajo titulado con un juego de palabras, *La vandera* (1995), es un ejemplo de esta inquietud por hacer visibles aquellos "heroísmos de la vida cotidiana".



54. Susana Torres Márquez, *La vandera*, 1995.

La obra consiste en una reproducción confeccionada por la artista de la primera bandera del Perú, creada en 1821, pero en el lugar donde debía estar el escudo propuesto por San Martín, provisionalmente, (en el que aparecía el sol naciente por detrás de los Andes), la artista coloca la imagen de una lavandera afroperuana, retomada del pintor viajero de origen alemán Johan Moritz Rugendas. La obra *Lavandera* (1843) se trataba de un dibujo en carboncillo, que presenta a una joven mujer de origen africano lavando la ropa en el río, en actitud de ensimismamiento. En manos de Torres la imagen toma colorido: la ropa que lavaba impasible la mujer se convierte en la bandera peruana. De tal modo, Torres no sólo deconstruye la idealización de la mujer heroica republicana cotidianizándola, como lo hace en *El repase*, sino que también, exalta a esas mujeres invisibles, quienes en sus acciones domésticas confortaron, ayudaron, levantaron, salvaron y liberaron, y las coloca en el lugar heroico que les corresponde.



55. Johan Moritz Rugendas, *Lavandera*, 1843.

La artista colombiana Liliana Angulo (1974-) también utiliza el vestido como un espacio expandido en donde se tensiona la visibilidad-invisibilidad de los sujetos femeninos en condiciones de subalternidad, tomando como eje central el tema de la racialización de los cuerpos de las mujeres afrodescendientes en Colombia y sus representaciones en el arte y la cultura visual. El trabajo de Angulo indaga en las intersecciones entre el género, la racialización y la clase social y la forma en que han operado a través de la historia en los procesos de construcción cultural de las identidades. Asimismo, ha emprendido un minucioso rastreo de las producciones visuales de lo femenino "afro", en el arte, la cultura visual, los registros antropológicos y otros documentos históricos, para decodificar y cuestionar la producción de estereotipos que han creado las categorizaciones de los "cuerpos negros" en contraste con los modelos occidentales de belleza. El cuerpo como un espacio para formular preguntas acerca de la idea de la piel, las características físicas de una persona, como fundamento visual a partir del cual se elaboran juicios sobre la pertenencia de alguien a una determinada raza (Angulo en Aponte-González, 2009).

En Colombia, como en México, el imaginario nacional se identifica como una población mestiza, lo cual ha propiciado una invisibilización de los sectores de la población que no corresponden con este imaginario. La artista desarrolla trabajos con comunidades de población afrodescendiente en los que, a través de la revisión de representaciones estereotípicas y la creación de autorrepresentaciones, busca abrir espacios para reflexionar sobre la forma en que operan los estereotipos, tanto desde las representaciones dominantes, como desde las generadas dentro de estas mismas comunidades como parte de su construcción identitaria.



56. Liliana Angulo, *Negro utópico*, 2001.

Negro Utópico (2001) es una serie de nueve fotografías en donde Angulo ironiza a partir de la iconografía que se ha construido en torno a los cuerpos de las mujeres negras como una especie de extensión tropical del paisaje selvático y su exuberancia: naturaleza, color, exceso, aparecen como nociones claves en estas representaciones. Las escenas fotografiadas transcurren en un espacio cerrado, claustrofóbico, podría decirse, que pareciera una cocina por el tapiz amarillo chillante que cubre las paredes, con elementos frutales como decoración. El motivo frutal se sale de las paredes para inundarlo todo: se expande sobre una mesa y el burro de planchar; se reproduce obsesivamente sobre la ropa de la mujer negra que protagoniza las imágenes, lo cubre todo, lo devora: el cuerpo se mimetiza con la pared para transformarse en un cuerpo-cocina: desempeñando las labores domésticas que corresponden a dicho

contexto, barrer, planchar, preparar un jugo. Sin embargo, a diferencia del trabajo de Cecilia Paredes, las imágenes presentadas por Liliana Angulo, no son de cuerpos pasivos, expectantes, que se desvanecen en el tapiz-naturaleza dispuesto para ellos; son mujeres activas, quienes trabajan, bailan y gesticulan; conscientes de ser miradas, miran de regreso a la cámara con una desconcertante sonrisa en los labios.

A pesar de que la artista es de origen afro, en estas imágenes recurre al disfraz para encarnar el estereotipo de "la negrita": su piel pintada de negro, su peluca, sus movimientos exagerados y su gesticulación la convierten en la "negra utópica", asumiendo las representaciones estereotipadas de las mujeres negras que aún perduran en el imaginario popular desde la época colonial: exótica, sirviente, mulata, sensual, exuberante, bruja. De tal forma, las reiteraciones y redundancias que constituyen estas imágenes parecen hacer referencia a los discursos exotizantes que durante siglos se han repetido, configurando las representaciones de la mujer negra.

Otro proyecto que resulta interesante analizar es *Presencia negra*, realizado durante el Encuentro Internacional Medellín 07/Prácticas artísticas contemporáneas. Espacios de hospitalidad, involucró esta revisión de representaciones históricas, un taller de discusión sobre raza y cultura con mujeres locales y la producción de imágenes propias.[85]

Una de las imágenes históricas que sirvió como detonante para este trabajo fue la acuarela *Retrato de una negra* (1852) realizado en Medellín por el dibujante inglés Henry Price, como un encargo para la ya mencionada Comisión Corográfica. El retrato sobresale de entre las demás láminas de la colección, por lo inusual del personaje que

[85] Hay que mencionar que Medellín es una de las zonas con mayor presencia de población afro en Colombia.

representa. En el centro de la composición aparece posando una mujer afrodescendiente elegantemente ataviada. La imagen de esta mujer, aunque el título no especifica su nombre, resulta novedosa porque sale de los estereotipos con los que solían asociarse a las mujeres negras.



57. Henry Price, *Retrato de una negra*, 1852.

Al igual que en el ejemplo del dibujo de Rugendas en Perú, las mujeres afrodescendientes aparecían generalmente como seres exóticos y sensuales quienes danzaban compulsivamente o haciendo sus faenas, semidesnudas o vistiendo pobremente, cercanas a la naturaleza, como si

ellas mismas fueran parte del paisaje. Sin embargo, la acuarela de Price no es nada de eso. La retratada aparece sentada dignamente; su atuendo revela una buena posición económica: la mantilla y el pañuelo eran inconfundibles símbolos de distinción y prestigio social.[86] Más aún, en aquella época, los elementos que conformaban su vestuario no sólo funcionaban como marcadores de clase, sino que también estaban cruzados por la etnicidad o la racialización de su usuaria, en ese sentido, la vestimenta era una forma de ostentar "el capital simbólico de la blancura" que las clases criollas buscaban demostrar públicamente para distinguirse. En España existían leyes suntuarias que restringían el uso de ciertos materiales, hechuras o adornos, como el terciopelo o la seda, para las personas de la nobleza, sin embargo, en América dichas normas funcionaban de manera distinta: a pesar de que el rey Felipe II había prohibido terminantemente que las negras y mulatas usaran vestidos de seda y se adornaran con oro y perlas —bajo pena de 100 azotes—, la esclava doméstica de una dama noble debía reflejar el estatus de su ama con su vestimenta (Castro-Gómez, 2005, 84).

Angulo comenta que lo que captó su atención de este retrato es la multiplicidad de lecturas e interpretaciones a los cuales puede conducir:

> es posible que esa mujer no fuera esclava, en el mismo año que fue hecha esa acuarela se abolió la esclavitud en Colombia, pero para ese momento mucha gente negra ya era libre por los procesos de manumisión y libertad de vientres (Ligiéro, 2008).

La fecha del retrato no hace más que aumentar la intriga: ¿quién era esa mujer de mirada frontal y adornos de oro? Giraldo señala, dado que la Comisión no retrataba individuos, esta acuarela podría tratarse de una

[86] De acuerdo con Castro-Gómez, durante la colonia, una mantilla podía alcanzar precios más altos que una gargantilla de oro y el precio de un pañuelo pequeño, equivalía al de una res (2005, 84).

representación de las mujeres libertas de mediados de siglo y no un caso específico (Giraldo, 2014, 124). Esa es la hipótesis que le interesa más a la artista.

En el taller de discusión con las mujeres en Medellín, se analizó esta obra y se discutió sobre las formas en que se ha representado lo negro en los imaginarios identitarios de la ciudad, con el fin de llevar las reflexiones a acciones productivas: la creación de imágenes y de espacios de visibilización y de equidad. Angulo se apropió de la acuarela de Price, y la re-creó a través del retrato fotográfico de una de las asistentes al taller. No obstante, a diferencia de las estrategias de Torres Márquez, esta reapropiación no es una deconstrucción sino re-construcción que busca generar una nueva forma de mirar, de entender y de conocer, sobre aquellas formas de mirar que sirvieron como fundamento de las identidades nacionales.



58. Liliana Angulo, *Retrato Lucy Rengifo,* 2007.

La fotografía de Angulo muestra a Rengifo sentada al centro de la composición, con la mirada al frente, tal como en la obra de Price; cada uno de los detalles del vestuario fueron reproducidos: la amplia enagua blanca, la mantilla rosa, el peinado, los adornos del cabello. Sin embargo, a diferencia de aquel retrato, este no es un retrato genérico, la imagen de "una negra", este es el *Retrato Lucy Rengifo* (2007), una mujer afrocolombiana dedicada a las ciencias políticas, una mujer que tiene un nombre y una historia, desde la mirada de otra mujer afrocolombiana: Liliana Angulo. De esta forma, la artista lleva a cabo una inserción en la historia de las representaciones, que inscribe a aquellas quienes habían permanecido invisibles y silenciosas, ocultas bajo los deslumbrantes imaginarios nacionales; asimismo, su mirada irrumpe en los grandes relatos, abriendo la posibilidad de mirar con nuevos ojos las múltiples historias que no han sido narradas.

A lo largo de los cuatro apartados que aquí planteo, he introducido distintas tensiones que se situan en el centro de las definiciones y nociones de lo femenino y que las sintetizo como: visibilidad-invisibilidad, mostrar-ocultar, naturaleza-artificio, historia oficial-experiencia vivida. Las prácticas artísticas del vestir que he propuesto en estos apartados abordan esas contradicciones, problematizándolas, haciéndolas visibles, mostrándolas en todas sus dimensiones, que van de lo absurdo a lo terrible. Dentro de este contexto, lo femenino, entendido como lo negado, se transforma en una fuerza desestabilizadora y subversiva, que irrumpe en la apretada trama de los discursos hegemónicos, y despliega su potencial emancipatorio. A través del camuflaje, lo grotesco, el artificio, el apropiacionismo y el travestismo; estas artistas utilizan el juego de las apariencias para desbordar las fronteras binarias entre realidad y ficción, autenticidad y simulación, verdad y mentira.

Conclusiones: cuerpo vestido de mujer

Cubrirse y descubrirse. Mostrarlo todo, incluso lo que hay debajo de la piel. Uniformarse. Vestirse de símbolos, de estereotipos. Salir del lienzo, utilizar el vestido para repensar las formas en que representamos y en que construimos el género. A lo largo de estas páginas he analizado algunas estrategias desplegadas por artistas contemporáneas en América Latina y el Caribe para desarticular las nociones convencionales de lo femenino a través del vestir como práctica artística.

Sin duda, el vestido es un elemento multifacético, de gran riqueza poética y enunciativa dentro de la práctica artística. Su cualidad performática y su fuerza expresiva pero, sobre todo, su carácter paradójico y ambiguo lo convierten en frontera o margen, que dibuja los contornos del cuerpo y lo aísla del medio que lo rodea, estableciendo límites aparentemente claros y definidos. Sin embargo, como ocurre en el trabajo de Cecilia Paredes, en ocasiones, el vestido puede contribuir a desdibujar dichos contornos, e incluso, a convertirse en tejido vinculante, como en el ejemplo analizado de Raquel Paiewonsky, visibilizando las operaciones simultáneas de exclusión e inclusión y de distinción y diseminación del *yo,* claves en los procesos de subjetividad y significación.

Como mecanismo simbólico, el vestido es utilizado en su carácter de objeto, independiente del cuerpo, o como agente capaz de objetualizarlo, como ocurre en los casos estudiados de María Ezcurra o de Liliana Angulo, en donde los cuerpos pierden su singularidad y su experiencia personal y parecen borrarse frente a la mirada expectante de la sociedad que los moldea y los homogeneiza para instrumentalizarlos.

Asimismo, el vestido es un disfraz: opera como una máscara que simultáneamente exhibe y oculta; impide la revelación del cuerpo, al tiempo que enfatiza ciertos aspectos, tal y como sucede en el trabajo de Nicola Costantino que analizo, en donde sus provocativos vestidos más que desvelar su cuerpo aluden a fenómenos económicos y sociales específicos y sus efectos tanto locales como globales. Los trabajos que aquí he estudiado juegan con esas posibilidades para retomar diversos debates sobre el cuerpo y la sexualidad, el consumo cultural, la construcción de identidades y los procesos de representación. Todos reflexionan en torno a lo femenino y, al fin y al cabo, ¿qué es lo femenino?

Conforme fui desarrollando mi investigación esta interrogante fue tomando distintos sentidos y significados. Un primer intento de responderla fue remitirme a los antecedentes históricos para poder observar cómo se han ido configurando las ideas sobre lo femenino a través del vestido dentro de las representaciones artísticas. Así, el análisis que llevé a cabo en el capítulo 1 me permitió observar cómo se fueron transformando los procesos de representación de lo femenino a través de las artes en América Latina. Los ejemplos que estudio muestran cómo el vestido, ya sea en su representación pictórica o en las imágenes lanzadas por la industria de la moda, es un lugar en donde se interseccionan aspectos de género, clase social y racialización jerarquizando los cuerpos en función de lo que se ha propuesto en distintas épocas como los ideales identitarios de cada nación. La madre republicana, dispuesta al sacrificio; la mujer “naturaleza”, sumisa y accesible, son algunos ejemplos de las representaciones que han contribuido a dar significado a lo que llamamos femenino.

En contraposición con estas representaciones surge la crítica feminista de donde se desprenden múltiples puntos de vista y estrategias

diversas para entender y representar lo femenino. Las artistas buscan visibilizar los "efectos-de-representación" con los cuales los discursos hegemónicos intentan naturalizar y fijar ciertas relaciones de poder y privilegios, monopolizando el derecho de nombrar, clasificar e identificar. Como señala Nelly Richard, a pesar de que la representación en sus acepciones de duplicación y reproducción (en el arte) y de delegación y sustitución (en la política), estén en crisis, el poder de la representación como la asignación de significantes, prácticas de construcción de lo verosímil, continúa constituyendo un espacio fundamental para el ejercicio del poder (Richard, 2011, 33-34). En ese sentido, estos trabajos van más allá de la crítica de las representaciones artísticas a la crítica de la "representación" como ejercicio de poder. Para hacerlo, estas contra-representaciones recurren a distintas estrategias: la separación del concepto de belleza y de fealdad (no-belleza) artística, es decir, la transgresión de las fronteras de lo considerado bello y, por tanto, artísticamente representable, trastocando la noción de lo femenino como bello; la visibilización del cuerpo sujeto al cambio, que se desgasta, que va dejando la huella de su trayecto en el espacio, y que además es, en sí mismo, un espacio que puede ser intervenido y desbordado hacia su diseminación: cuerpo que muta, se adapta, se transforma, cuerpo material y mortal, como lo llama Félix Duque, sometido a la implacable seducción de la muerte (2002, 115).

Estas contra-representaciones también producen modelos genéricos, aunque estos estén fuera de la norma dominante: como explica Teresa de Lauretis, la construcción del género también se realiza a través de su propia deconstrucción: es decir, el género no sólo es efecto de la representación, sino también su exceso, lo que permanece fuera del

discurso, un trauma potencial que puede desestabilizar, si no se contiene, cualquier representación (De Lauretis, 2000, 36).

Por esto, hablar de lo femenino, convertirlo en un referente, en un punto de partida y de llegada, puede ser, como lo plantea Richard, una estrategia enunciativa que expresa

> potencialidades metafóricas de una desobediencia a los códigos (políticos, sociales, simbólicos, sexuales) que van mucho más allá del simple binarismo de género (Richard, 2009, 344).

Es decir, lo femenino no se piensa en la lógica binaria, sino más allá del sistema sexo/género, del modelo colonial de la pureza de la raza, para insertarse en el mestizaje, en lo otro, lo fronterizo, en el devenir, en la fuga de identidad que apela a lo inestable y lo precario como condición de posibilidad. Considero que esta visión ampliada de lo femenino está en la misma sintonía que los trabajos aquí seleccionados. Evidentemente, las experiencias trabajadas son muy diversas, atienden a contextos y circunstancias de vida muy distintas, sin embargo, desde la diferencia situada que cada una asume, lo femenino es tratado como un espacio de subversión del canon, siguiendo a Richard, como una marcación diferencial, permitiendo la alteración del pensamiento dicotómico, constituido a través de dichos relatos, y configurando nuevas narrativas, en donde las voces silenciadas puedan ser escuchadas y las identidades invisibilizadas salgan a la luz.

El concepto de frontera resultó fundamental a lo largo de toda esta investigación. Las prácticas vestimentarias poseen la habilidad para trazar los confines del cuerpo, pero también enfatizan la dificultad que conlleva establecer dichos bordes. Su ambivalencia es subrayada por la coexistencia discursiva de estrategias disciplinarias y potencialidades subversivas, razón por la cual estas prácticas han sido incorporadas en el

campo de las artes visuales de múltiples maneras; como explico en el capítulo 2: el vestido como un espacio limítrofe, capaz de separar o de articular el cuerpo con los distintos lugares que ocupa permite poner en tensión las experiencias vividas por los cuerpos-vestidos femeninos en su interacción con espacios generizados como son el espacio doméstico, el espacio urbano y la propia institución artística.

El cuerpo-vestido es un espacio fronterizo cuyo carácter procesual lo mantiene inaprehensible, imposible de fijar en una sola faceta, evidenciando que la identidad es un vehículo inestable. Por esta razón, el vestir ha desbordado su función como práctica corporal en el plano de lo social, para convertirse también en una práctica artística. Durante la primera mitad del siglo XX las experiencias en este campo tendieron más a la configuración estética del vestido, a una experimentación enfocada principalmente en el aspecto formal; sin embargo, como analizo en el capítulo 3, a partir de la década de los sesenta empezaron a cambiar de dirección. Se abría un amplio abanico de indagación formal y conceptual, que rebasaba el campo del arte y el diseño de modas. Empezaron a generarse propuestas estéticas relacionales en donde la obra, es decir, el vestido, retomando a Joanne Entwistle, no se completaba sino hasta entrar en acción (Entwistle, 2002, 24). El vestido se convertía en punto de partida: había que desbordarlo, expandirlo y transgredir sus fronteras formales, conceptuales, disciplinarias y sociales. Obras como las de Helio Oiticica, Lygia Clark o Diego Barboza, hicieron del vestido un dispositivo performático, es decir, operaba como un detonador de experiencias colectivas. La prenda se extiende para apoderarse de todo lo que le rodea; tejida con preocupaciones y temáticas muy diversas, sus hilos no terminan ya en el dobladillo, sino que continúan avanzando, se fusionan con el contexto. No obstante, fueron los planteamientos feministas en el arte la

clave para la incorporación del vestir como práctica artística. Las artistas feministas llevaron a cabo un proceso de revaloración de las prácticas que hasta el momento habían sido concebidas despectivamente como labores domésticas o femeninas y, relegadas a la invisible economía femenina de producción y reproducción; se encontraban excluidas del campo disciplinar del arte. Con la incorporación del textil en su quehacer artístico ponían en tensión las categorías de arte, artesanía y diseño. Por otra parte, al intercalar estas prácticas con las propias del arte contemporáneo, como la instalación, el performance o el video, las artistas feministas desplegaban un nuevo repertorio expresivo cuyo sentido crítico se hacía manifiesto en la selección de técnicas y materiales, el planteamiento de temáticas y la integración de nuevos marcos conceptuales.

Es importante subrayar que, con el paso del tiempo, no sólo la confección, el bordado, el tejido, la creación textil en general han sido incorporados como lenguajes dentro del arte contemporáneo, sino también el vestir, como la acción de articular una serie de prendas u objetos sobre el cuerpo, es reconocido como transmisor de saberes, de memoria, de identidades. En ese sentido, una de las principales aportaciones de este trabajo es plantear la idea del vestir como práctica artística, que abarca una serie de soluciones formales y técnicas diferentes entre sí, pero que comparten ciertos aspectos que dan sentido a cada uno de los trabajos. En todos los casos, los y las artistas utilizan el vestir como un lenguaje, es decir, un sistema de signos, a través del cual, presentan tipos o situaciones estereotípicas para generar distorsiones, irrupciones, rupturas, con los modelos de representación convencionales. En las experiencias revisadas el cuerpo-vestido aparece atravesado por perspectivas territoriales, culturales, religiosas, sociales, étnicas y raciales que

significan a los cuerpos sexuados de maneras distintas de acuerdo con su contexto específico.

A pesar de que la mayor parte de las obras aquí analizadas se presentó al público como fotografías o videos, detrás de estos hay siempre una acción; el vestir como práctica artística posee una dimensión táctil, sonora, auditiva; estamos hablando de cuestiones que se encuentran en el campo de lo vivido, experiencias estéticas que, por un lado, revelan los mecanismos de un poder internalizado y diluido en la propia materialidad corporal y, por el otro, actúan ellas mismas como espacios generadores de conocimiento.

Los trabajos analizados en el capítulo 4, que titulé “Desdibujar los bordes”, agrupados a su vez en cuatro núcleos temáticos, me permitieron abarcar distintos acercamientos a la idea de lo femenino, desde la experiencia vivida de artistas ubicadas en situaciones diversas. Sin embargo, estos temas no son excluyentes; en todas ellas podemos identificar la puesta en tensión de nociones como “mascarada”, “territorio” y “frontera” aunque aplicadas a problemáticas muy distintas.

En el primer apartado, “Vestidos expandidos”, trabajé con obras de Alejandra Mizrahi, Cecilia Paredes, María Ezcurra, Ximena Zomosa y Raquel Paiewonsky. La idea de vestido expandido es diferente en cada una de ellas. Mientras que para Mizrahi y Paredes el cuerpo-vestido se funde con un entorno natural, Ezcurra y Zomosa utilizan el vestido como un puente que al cubrir el cuerpo lo cosifica y lo convierte en instrumento del sistema. Estas obras destacan el papel del cuerpo-vestido dentro de la red de interrelaciones entre los sujetos y los espacios que ocupan. Estos trabajos llaman la atención sobre la lógica binaria que estructura la producción social de los espacios, conectando los problemas relativos con

el género, con la nacionalidad, el imperialismo, la clase social y la migración.

En “Hasta las entrañas: vestidos que (des)cubren el cuerpo femenino” estudié piezas de Nicola Costantino, Celeste Martínez y Priscila Monge quienes se valen del elemento de lo abyecto para provocar y llevar la mirada hacia lo que las normas sociales han preferido mantener en la oscuridad. Sin embargo, existe otra forma de cubrir para visibilizar que, aunque por cuestiones de extensión no me fue posible incluir en este apartado, me parece fundamental mencionar: el vestir como desafío, como llamada de atención, como grito de guerra. El uso del pasamontañas zapatista es un ejemplo, en donde cubrirse sirve para hacerse visibles, no como un perfil individual, sino como identidad colectiva.[87]

En el tercer apartado, “Belleza y mascarada”, me enfoqué en obras que cuestionan modelos de belleza, centrándose en nociones como naturaleza y artificio, de las autoras Nazareth Pacheco, Elena Tejada-Herrera, Jessica Lagunas y Giuseppe Campuzano. Los ideales estéticos que circulan de manera global y que imponen un modelo europeizante, son apropiados de maneras particulares en contextos específicos. El artificio, siempre en tensión, es un elemento necesario para la puesta en escena de lo femenino como se hace evidente en estos trabajos, en especial cuando es adoptado por un cuerpo al que socialmente no le ha sido asignada esta performatividad, como en el caso del travestismo, desplegado por Campuzano, en donde se hacen visibles las exigencias de

[87] La artista y activista venezolana Argelia Bravo (1962) aborda el impacto de la violencia física y simbólica sobre las construcciones identitarias y cuestiona las políticas de representacion social y su incidencia sobre los modelos de producción y circulación del arte. Fundadora de Comando Moñitos, colectivo artivista, en cuyas acciones retoman el pasamontañas: “Nos cubrimos la cara para volvernos visibles”, declara la artista.

clase social, etnicidad, edad y racialización que implica el ideal de belleza dominante en nuestro continente.

Por último, en el cuarto apartado, “Romper patrones”, analicé piezas de Claudia Casarino, Susana Torres Márquez y Liliana Angulo quienes revelan la forma en que se van construyendo los mitos y modelos identitarios nacionales, sobre los cuerpos-vestidos de las mujeres. Estas artistas retoman modelos y mitos fundacionales de sus regiones para desarmarlos y cuestionar los discursos que los constituyen. En ese sentido, es necesario resignificar lo que en dichos modelos se ha entendido como lo femenino: pasividad, sacrificio, sumisión, accesibilidad, cuidados y darle un giro completo. Lo femenino en estas obras es una fuerza que, desde los márgenes, se hace presente.

Para Nelly Richard, una vez que la teoría contemporánea ha revelado la ruptura del sujeto, es necesario repensar a la mujer como identidad social y sexual a partir de un *yo* descentralizado. Lo cual realmente caracteriza lo femenino es su lugar de margen activo en el orden simbólico (Hernández, 2007, 15). Richard concluye que “la posición más fructífera es aquella visión crítica capaz de estar atenta ante las diferentes formas que asume el poder” (Hernández, 2007, 21). De acuerdo con la autora lo femenino es lo que:

> se produce cada vez que una poética o una erótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, lívido, goce, heterogeneidad, multiplicidad) para desregular la tesis del discurso mayoritario (Richard, 1993, 35).

Esta idea de lo femenino como elemento desestabilizador y subversivo, como lo plantea Richard, se basa en las formulaciones lingüísticas de Julia Kristeva acerca de la existencia de una condición pulsional y desbordante en lo femenino, opuesta a lo racionalizante masculino.

Richard retomó estos planteamientos para pensar la relación de las producciones de varias mujeres artistas en Chile durante la dictadura con lo femenino, considerándolo lo radicalmente diferente, el afuera del discurso de la razón, lo descentrado, una amenaza para la estabilidad del discurso hegemónico y, por ello mismo, una posibilidad de transformación. En ese sentido, de acuerdo con la autora, cualquier escritura que asuma la posición transgresora de la pulsión femenina —por su carácter de minoría, marginalidad y papel subversivo— estaría signada por una subalternidad crítica relacionada con lo femenino como categoría discursiva. De ahí que Richard proponga la ampliación de la noción de género y cita a Diamela Eltit:

> Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo femenino aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá de que sus cultores sean hombres o mujeres, generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido (Eltit en Richard, 1993, 36).

Esta noción del género ampliado puede contribuir para la superación de determinaciones biológicas y las diferenciaciones simbólicas con el fin de estimular los intercambios sígnicos según las exigencias que enfrenten. En ese sentido, implicaría también un replanteamiento del canon (Hernández, 2007, 14).

Debido a que lo femenino como posición reflexiva corre constantemente el riesgo de afirmar aquello que niega, se hace necesario pensar constantemente el lugar desde el cual se realiza el análisis. Sin embargo, en los casos que aquí estudio, considero que, al definir lo femenino como lo negado y lo subversivo, abren el espectro de análisis para abarcar una serie de voces marginadas por la cultura, incluyendo a algunos grupos masculinos, ampliando su campo hacia diferencias raciales, étnicas, políticas, sexuales, de clase. De ahí su especial

condición subversiva.

De tal modo, confirmo mi hipótesis: en los casos seleccionados el vestir como práctica artística ha sido usado como un espacio de conocimiento sensible con la intención de subvertir las convenciones hegemónicas de lo femenino y producir autorrepresentaciones y contra-representaciones que configuren sujetos femeninos mutables, fluidos y heterogéneos. Son obras que exceden el campo de lo visual, se expanden, involucran sentidos, movimientos, sensaciones: reconocen el terreno de lo sensible a través de sus vestidos, reflexionan, interactúan, se localizan a través de la experiencia multidimensional que éstos generan.

Por otra parte, la noción de frontera se refiere también al espacio geográfico que delimita los alcances de la selección de trabajos, sin embargo, del mismo modo que en su acepción anterior, la idea de un espacio delineado de manera clara y permanente no es posible. El territorio que abarcan las denominaciones de América Latina y el Caribe es muy vasto y posee una enorme diversidad cultural. Las obras que analizo son tan sólo un botón de muestra de esta pluralidad: vivencias que, a través de la tela, del vestir, se conectan, se confrontan, se entrecruzan, no como coordenadas identificables en un mapa, sino como lugares de enunciación desde donde validan y hacen visibles saberes y experiencias específicamente situadas histórica y geopolíticamente.

Estas obras se sitúan en un panorama global cruzado por el proceso de reemplazo de la sociedad industrial por una sociedad tecnológicamente dirigida, con redes informáticas que comunican al instante todas las zonas del planeta, condiciona la vestimenta que, personalizada e individualista, evoluciona adaptada hacia nuevos parámetros, en convivencia con los estereotipos de género tradicionales. Así, las representaciones de lo femenino a nivel local y mediático global,

generadas por múltiples fuentes y con agendas e intereses específicos, se hibridan, se entrecruzan, se resignifican, se confunden.

En este sentido, en el conjunto de obras que aquí he estudiado es posible resaltar la capacidad enunciativa de las "diferencias diferenciadoras" enfrentándose con las categorizaciones que desde los centros determinan las identidades y establecen qué es lo diferente (Richard, 2010, 37). El vestir es una práctica artística que permite a las artistas presentar desde sus propios cuerpos su complejidad subjetiva y simbólica: lo que padecen y lo que desean, más allá de los roles y las disciplinas que circunscriben sus identidades sociales. El vestir es una práctica a través de la cual comparten su experiencia que siempre es personal, pero también política.

Fuentes

Bibliográficas

Alcázar, Josefina. (2014) *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad,* México, Siglo XXI.

Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes. (2005) *Performance y arte acción en América Latina,* México, Ediciones Sin Nombre, Ex Teresa, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

Antivilo, Julia. (2015) *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo.

Bal, Mieke. (2002) *Travelling Concepts in the Humanities,* Toronto, University of Toronto.

Barbosa, Araceli. (2008) *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género,* Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Bard, Christine. (2012) *Historia política del pantalón*, Buenos Aires, Tusquets.

Bartra, Eli, comp. (1998) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Bartra, Eli. (2003) *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte,* Barcelona, Icaria.

Barthes, Roland. (2003) *El sistema de la moda,* Barcelona, Paidós.

Baudot, Francois. (2001) *Fashion and Surrealism,* Nueva York, Assouline.

Baudrillard, Jean. (1974) *La sociedad de consumo,* Barcelona, Plaza & Janés.

Bauman, Zigmut. (2006) *Vida líquida,* Barcelona, Paidós.

Benthein, Claudia. (2002) *Skin, On the Cultural Border Between Self and the World,* Nueva York, Columbia University.

Berger, John. (2010) *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.

Betterton, Rosemary. (1996) *An Intimate Distance. Women, Artists, and the Body*, Londres, Routledge.

Blanco Cano, Rosana. (2010) *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género, etnia y nación más allá el proyecto posrevolucionario*, Madrid-Frankfurt-México, Iberoamericana Vervuert, Bonilla Artigas.

Blum, Dilys E. (2003) *Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Nueva York, Yale University.

Bornay, Erika. (1994) *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.

Butler, Judith. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo,* Barcelona, Paidós.

-------. (2007) *El género en disputa,* Barcelona, Paidós.

Calefato, Patrizia. (2002) *El sentido del vestir,* Valencia, Engloba.

-------. (2004) *The Clothed Body,* Oxford, Berg.

Campuzano, Giuseppe. (2007) *Museo Travesti del Perú*, Lima, La Duda.

Carro Fernández, Susana. (2010) *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino,* Gijón, Trea.

Cavallaro, Dani y Alexandra Warwick. (1998) *Fashioning the Frame. Boundries, Dress and the Body,* Oxford, Berg.

Chadwick, Whitney. (1990) *Woman, Art and Society,* Londres, Thames and Hudson.

Cordero, Karen e Inda Sáenz, comp. (2007) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Davis, Fred. (1992) *Fashion, Culture and Identity*, Chicago, The University of Chicago.

De Campos, Haroldo. (1989) *De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña.* Disponible en: https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/04/h-de-campos-2.pdf

De Certeau, Michel. (2007) *La invención de lo cotidiano,* México, Universidad Iberoamericana.

De Diego, Estrella. (2011) *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores,* Madrid, Siruela.

De Juan, Adelaida. (2002) *Del silencio al grito. Mujeres en las artes plásticas,* La Habana, Letras Cubanas.

De la Puente-Herrera, Inamculada. (2011) *El imperio de la moda*, Madrid, Arcopress.

Deepwell, Katy. (1998) *Nueva crítica feminista del arte: estrategias críticas,* Madrid, Cátedra.

Doumont, Louis. (1987) *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, Madrid, Alianza.

Eicher, Joanne B., *et. al*., ed. (2010) *The Visible Self. Global Perspectives on Dress, Culture and Society*, Nueva York, Fairchild.

Entwistle, Joanne. (2002) *El cuerpo y la moda, una visión sociológica,* Barcelona, Paidós.

Falconí Trávez, Diego, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri, ed. (2014) *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el sur*, Barcelona-Madrid, Egales.

Fernández Polanco, Aurora. (2004) *Formas de mirar en el arte actual*, Madrid, Edilupa.

Foucault, Michel. (2004) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión,* México, Siglo XXI.

Flügel, Jhon C. (1964) *La psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós.

García Canclini, Néstor. (2010) *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz.

Gil, Silvia. (2011) *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión,* Madrid, Traficantes de Sueños.

Giraldo Escobar, Sol Astrid. (2014) *Retratos en blanco y afro: Liliana Angulo*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

---------. (2010) *Cuerpo de mujer: modelo para armar*, Medellín, La Carreta, Alcaldía de Medellín.

Gómez Peña. Guillermo. (2000) *Dangerous Border Crosser. The Artist Talks Back*, Londres y Nueva York, Routledge.

Grosz, Elizabeth. (1994) *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism,* Bloomington, Indiana University.

Hall, Stuart y Paul du Gay, comp. (2003) *Cuestiones de identidad cultural,* Buenos Aires, Amorrortu.

Hall, Stuart. (1997) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices,* Londres, Sage.

Hernández, Carmen. (2006) *Desde el cuerpo: alegorías de los femenino, una visión del arte contemporáneo,* Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Hollander, Anne. (1993) *Seeing Through Clothes,* Los Ángeles, University of California.

Iriarte, María Elvira y Eliana Ortega, comp. (2002) *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas,* Santiago, Isis.

Jones, Amelia. (1998) *Body Art. Performing the Subject,* Minneapolis, University of Minnesota.

Kaiser, Susan B. (2012) *Fashion and Cultural Studies*, Londres-Nueva York, Berg.

Kauffman, Linda. (2000) *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra.

Koda, Harold. (2001) *Extreme Beauty: The Body Transformed*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Kristeva, Julia. (1988) *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI.

Kwon, Miwon. (2002) *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identitity.* Cambridge-Londres, The Massachusetts Institute of Technology.

Laver, James. (2008) *Breve historia del traje y la moda,* Madrid, Cátedra.

López, Miguel A. (2013) *The Museo Travesti del Perú and the Histories We Deserve*, Visible Workbooks, Kunsthaus Graz. Disponible en: http://www.visibleproject.org/assets/medias/pdf/workbook02_Miguel%20Lopez.pdf

Lozano, Rian. (2010) *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador,* México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Lurie, Alison. (1994) *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, Barcelona, Paidós.

Marchán Fiz, Simón. (1986) *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal.

Martínez-Collado, (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual,* Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Mayayo, Patricia. (2010) *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

Mayer, Mónica. (2004) *Rosa chillante. Mujeres y performance en México,* México, Conaculta.

McDowell, Linda. (2000) *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas,* Madrid, Cátedra, Univesitat de Valencia, Instituto de la Mujer.

Medina, Cuauhtémoc, ed. (2010) *Sur, sur, sur, sur/South, south, south, south*. *Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC],* México, Patronato de Arte Contemporáneo.

Mosquera, Gerardo. (2010) *Caminar con el diablo,* Madrid, Exit.

Muñiz, Elsa. (2011) La cirugía cosmética: ¿un desafío a la "naturaleza"' Belleza y perfección como norma, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

----------. (2010) *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas,* México, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Nast, Heidi y Steve Pile, ed. (1998) *Places Through the Body,* Londres, Routledge.

Oliveras, Elena, ed. (2013) *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé.

Parker, Roszika y Griselda Pollock. (1981) *Old Mistresses. Woman, Art and Ideology,* Londres, Rivers Oram.

Pogolotti, Graziella. (2007) *Experiencia de la crítica,* La Habana, Letras Cubanas.

Pollock, Griselda. (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual,* Madrid, Cátedra.

Prada, Juan Martín. (2012) *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia, Sendemà.

Prain, Leanne. (2014) *Strange Material. Storytelling Through Textiles*, Vancouver, Arsenal Pulp.

Ramírez, Juan Antonio. (2003) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte,* Madrid, Siruela.

Rancière, Jacques. (2008) *El espectador emancipado,* Buenos Aires, Manantial.

Richard, Nelly. (2011) *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia, Institut Valenciá d'Art Modern.

--------. (2001) *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

--------. (1993) M*asculino/femenino: prácticas de la diferencia*, Santiago de Chile, Francisco Zegers.

Rivera Garretas, María Milagros. (2001) *El cuerpo indispensable,* Madrid, Horas y Horas.

Robles, Víctor Hugo. (2008) *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual en Chile*, Santiago, Cuarto Propio.

Rogoff, Irit. (2015) *Terra infirma. La cultura visual de la geografía,* México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Rojas Mix, Miguel. (2006) *El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI,* Bueno Aires, Prometeo.

Rosenzweig, Denise y Magdalena, ed. (2008) *El ropero de Frida*, Metepec, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Zweig.

Saltzman, Andrea. (2004) *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta,* Buenos Aires, Paidós.

Sennett, Richard. (1978) *El declive del hombre público*, Barcelona, Península.

Serrano Barquín, Héctor, coord. (2005) *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana; una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Steele, Valerie, ed. (2005) *Encyclopedia of Clothing and Fashion,* vol I. Nueva York, Thompson Gale.

Stern, Radu. (2004) *Against Fashion: Clothing as Art,* Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, coord. (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos,* México, Siglo XXI, Instituto Mora.

Taylor, Diana, y Marcela A. Fuentes, ed. (2011) *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, New York University, Instituto Hemisférico de Performance y Política.

Tibol, Raquel. (2002) *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales,* México, Paza & Janés.

Torralba, Nieves, coord. (2015) *El papel de la falda*, México, UNAM.

Tseëlon, Efrat. (1997) *The Masque of Feminity*, Londres, Sage.

Vigarello, Georgees. (2005) *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Vilanova, Mercedes, comp. (1994) *Pensar las diferencias,* Barcelona, Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar “Mujeres y Sociedad”.

Villalobos Herrera, Álvaro. (2011) *Sincretismo y arte contemporáneo latinoamericano,* Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Wilson, Elizabeth. (1985) *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity,* Londres, Virago.

----------. (2000) *The Contradictions of Culture. Cities, Culture, Women*, Londres, Sage.

Wood, Ghislaine (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*. Londres, Victoria & Albert Museum.

Woodhouse, Annie. (1989) *Fantastic Women: Sex, Gender and Travestism,* Londres, Macmillan.

Hemerográficas

Alarcón-Nivia, Miguel Ángel. (2005) “Algunas consideraciones antropológicas y religiosas alrededor de la menstruación” en *Revista Colombiana de Ginecología y Obstetricia*, vol. 56, núm. 1, pp. 35-45.

Alcázar, Josefina. (2001) *Mujeres y performance. El cuerpo como soporte*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Disponible en: http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf

Ariza, Julia. “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX” en *Artelogie*, núm. 5. Disponible en:
http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf

Barreda, Fabiana. (2010) “Embalajes para el cuerpo” en *Elagabalus*. Disponible en:
http://helagabalus.blogspot.mx/2010/06/embalajes-para-el-cuerpo-por-fabiana.html

Bartra, Eli. (1996) “Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González” en Política y Cultura, núm. 6, primavera, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 85-109. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?Id=26700607

-------. (1980) “Retorno de um mito: a arte popular” en *Arte en Revista: Questao o popular*, núm. 3, año 2, Sao Paulo, Kairós - Centro de Estudios de Arte Contemporánea, marzo, pp. 10-12.

Boodro, Michael. (1990) “Art and Fashion,” en *Artnews*, septiembre, pp. 120-127.

Braun, Emily. (1995) “Futurist Fashion: Three Manifestoes” en *Art Journal*, núm. 1, vol. 54, primavera, Nueva York, College Art Association, pp. 34-41.

Butler, Judith. (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” en *Debate Feminista,* núm. 18.

Campuzano, Giuseppe. (2008) “El Museo Travesti del Perú” en *Decisio. Saberes para la acción en educación de adultos*, mayo-junio, Lima, pp. 49-53. Disponible en: http://repositoriodigital.academica.mx/jspui/bitstream/987654321/21802/1/decisio20_saber8.pdf

Caputo Jaffé, Alessandra Francesca. (2010) “Hélio Oiticica: la experiencia estética como trascendencia de lo sensible” en *Revista Forma*, vol. 1, primavera. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 77-88.

Carvajal, Fernanda. (2012) “Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento” en *Reverso*, primavera-verano, pp. 60-62. Disponible en: www.elboomerang.com/upload/ficheros/noticias/lemebel.pdf

--------. (2010) “Notas sobre las Yeguas del Apocalipsis” en revista *Ramona*, abril, Buenos Aires, Centro de investigaciones artísticas, pp. 19-23.

Chada Hauría, Irene Nahir. (2015) “Vanguardias e indigenismo: el arte en Perú a principios del siglo XX” en *Pacarina del Sur*, año 6, núm. 23, abril-junio, México. Disponible en: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=1145&catid=17&Itemid=57

Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. (2010) “La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria” en *Argos,* núm. 53, vol. 27, Caracas. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&nrm=is

Colombino, Lia. (2013) “La elocuencia” en Claudia Casarino, sitio web de la artista. Disponible en: http://www.claudiacasarino.com/es/textos/la_elocuencia.php

Craik, Jennifer. (2005) *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, Nueva York, Routledge.

De Diego, Estrella. (2007) “Memorias desde el trapecio. Límites, fronteras, afueras” en *Quintana*, núm. 6, Universidad de Santiago de Compostela, pp.65-83.

De la Colina Tejada y Alberto Chinchón Espino. (2012) “El empleo del textil en el arte, aproximaciones a una taxonomía” en *Espacio, tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, tomo 24, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 179-194.

Eder, Rita. (1982) “Mujeres artistas en México” en *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. 13, núm. 50, México, UNAM, pp. 251-260.

Escobar, Ticio. (2012) “Cuerpo de obra” en Claudia Casarino, sitio web de la artista. Disponible en: http://www.claudiacasarino.com/es/textos/cuerpo_de_obra.php

Estrada, Juli. (2013) “Argelia Bravo y el Comando María Moñitos: Arte subversivo” en *Subversion/Subversión.* Disponible en: http://goo.gl/2Nnxhz

Fazzolari, Claudia. (2009) “Distintas piernas: historias de vidas en la poética de Beth Moysés” en *Arte y políticas de identidad*, vol. 1, diciembre, Murcia, Universidad de la Mancha, pp. 251-262. Disponible en: http://revistas.um.es/api/article/viewFile/89491/86511

Flores Martos, Juan Antonio. (2010) “Travestidos de etnicidad zapoteca...” en *Anuario de Hojas de Warm*i, núm. 15, Universidad de Barcelona. Disponible en: http://goo.gl/lAkzEK

García de Cortázar, Idoia. (2004) “Al final Madonna se viste de mujer” en *Ekaina*, núm. 55, Vitoria-Gasteiz, Emakunde, Instituto Vasco de la Mujer, pp. 10-13.

Gluzman, Georgina. (2013) “El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos” en *Artelogie*, núm. 5. Disponible en: http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a265.pdf

González Eliçabe, Ximena. (2014) “Arte Sartorial. De lo ritual a lo cotidiano” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 48,

año XVI, junio, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 49- 58. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=462&id_articulo=9350

González, Sara. (2005) “La geografía escalar del capitalismo actual” en *Geo Crítica/Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales,* vol. IX, núm. 189, Barcelona, Universidad de Barcelona, 15 de mayo. Disponible en: http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-189.htm

Gómez, Amaranta. (2004) “Trascendiendo” en *Desacatos*, núm. 15-16, otoño-invierno, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 199-208.

Gómez Suárez, Águeda y Marinella Milano Borusso. (2006) “Dimensiones simbólicas sobre el sistema sexo/género entre los indígenas zapotecas del Istmo de Tehuantepec (México)” en *Gazeta de Antropología*, núm. 22, artículo 23. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/7102

Grüner, Eduardo. (2004) “El conflicto de las identidades y el debate de la representación” en *La Puerta FBA*, núm. 1, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 58-68.

Guerrero, Inti. (2010) “Flavio De Carvalho: El “Laboratorio de erótica” y su *New Look*” en *Afterall Journal*, núm. 24, verano, Londres, Central Saint Martins College of Art and Design, pp. 27-32. Disponible en: http://www.afterall.org/journal/issue.24/flavio-de-carvalho-from-an-anthropophagic-master-plan-to-atropical-modern-design

Harvey, John. (2007) “Showing and Hiding: Equivocation in the Relations of Body and Dress” en *Fashion Theory*, vol. 11, núm. 1, Londres, Berg, pp. 65-94.

Hollander, Anne. (1971) “The Clothed Image: Picture and Performance” en *New Literary History*, vol. 2, núm. 3, primavera, Baltimore, The Johns Hopkins University, pp. 477-493. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/468334

Iñigo Clavo, María. (2011) “Amigos y falsos amigos de la teoría y del arte brasileño de los sesenta y setenta” en *Sur*/versión 1, julio-diciembre, pp.

86-106. Disponible en: http://www.celarg.org.ve/Espanol/PDF/81-106-Amigos_y_falsos_amigos-Inigo_clavo.pdf

Ise, María Laura. *(2014) "*Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visualizar y delimitar una problemática*" en Pacarina del Sur,* México. Disponible en: http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior#_edn1

Jones, Amelia. (1995) "Clothes make the man: the male artist as performative function" en *Oxford Art Journal*, vol. 18, núm. 2, Oxford University, pp. 18-32. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/1360550

Katz, Vincent. (2007) "Living Colour" en *TateEtc*, núm. 10, verano. Disponible en: http://www.tate.org.uk/tateetc/issue10/helio_livingcolour.htm

Kwon, Miwon. (1997) "One Place after Another: Notes on Site Specificity" en *October*, vol. 80, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology, pp. 85-110.

La Fountaine-Stokes, Lawrence. (2009) "Freddie Mercado y el travestismo radical: entre Doña Fela, Myrta Silva, gallo/gallina y muñeca esperpéntica", octubre, pp. 113-132.

--------. (2009a) "Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Perú" en *E-misférica* 6.2. Cultura + Derechos + Instituciones, invierno, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad de Nueva York. Disponible en: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista

Leach, Neil (2006). "Drag Spaces" en *The London Consortium*, núm. 4, Londres, pp.1-6. Disponible en: http://static.londonconsortium.com/issue04/leach_dragspaces.html

Ligiéro, Zeca. (2008) "Liliana Angulo: Una performance afrocolombiana" en *E-misférica*, 5.2. Raza y sus otros, invierno, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Universidad de Nueva York. Disponible en:

http://hemisphericinstitute.org/eng/publications/emisferica/5.2/artistpresentation/angulo/index.html

López Lage, Fernando. “Jacqueline Lacasa. La uruguaya” en El País, Sección Arte, Montevideo, 12 de octubre de 2011. Disponible en: http://arte.elpais.com.uy/jacqueline-lacasa-la-uruguaya/#.VvSdf1R96wQ

López, Miguel A. (2014) “Museo-musexo-mutexto-mutante: la máquina travesti de Giuseppe Campuzano”, *Guggenheim Museum* Blog. Disponible en: http://blogs.guggenheim.org/es/map_es/museo-musexo-mutexto-mutante-la-maquina-travesti-de-giuseppe-campuzano-2/

Lozano, Rian. (2010a) “Cuerpos políticos y contra-representaciones” en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad, Madrid, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política, UNED. Disponible en: http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra_2/24_Rian_Lozano.pdf

Martínez Diez, Noemí. (2000) “Lygia Clark” en *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 12, Madrid, Universidad Complutense, pp. 321-328. Disponible en: http://www.arteindividuoysociedad.es/articles/N12/Noemi_Martinez.pdf

Masiello, Francine. (1997) “Género, vestido y mercado: el comercio de la ciudadanía en América Latina” en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 9, año 5, enero-junio, Caracas, Universidad Simón Bolívar, pp. 91-106.

Mauss, Marcel. (1991) “Técnicas y movimientos corporales” en *Sociología y antropología,* Madrid, Tecnos, p. 338.

Mayer, Mónica. (1999) “De la vida y el arte como feminista”, México, Pinto Mi Raya. Disponible en: http://www.pintomiraya.com/pmr/performance/gallina-negra/51.html

Mizrahi, Alejandra. (2006) S*tatement de la artista.* Disponible en: http://www.artegc.com.ar/artistas/alejandramizrahi/alejandramizrahi.html

Monachesi Ribeiro, Alessandra. (2011) “Os artistas, os lugares e as obras possíveis ou onde a subjetividade ainda encontra lugar de existir” en *Percurso 47, Ficções em Psicanálise*, año XXIII, diciembre, Sao Paulo,

Departamento de Psicoanálisis, Instituto Sedes Sapientiae. Disponible en: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=acervo&id_edicao=47

Mondolfi, Adele. (2000-2001) “Diego Barboza y sus Acciones Poéticas” en *Diego Barboza*, Arte en la red. Disponible en: http://www.enter-art.com/diego-barboza/index.htm

Montijano Cañelas, Marc. (2008) “Jessica Lagunas. El mecanismo de la emoción” en *Hominess.com Portal de arte y cultura*, Málaga. Disponible en: http://homines.com/arte_xx/jessica_lagunas/index.htm#nota1

Neira, Elizabeth. (1999) “Notas de arte” en *El Mercurio*, 26 de septiembre, Santiago de Chile. Disponible en: http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={434cee0f-a6b8-4306-b270-217766d52a39}

Pastor Mellado, Justo. (2011) “El cuerpo de Leppe” en *Espavisor*, Santiago de Chile. Disponible en: www.espavisor.com/Exposici-n-Carlos-Leppe.php

Pérez Ramírez, María Andreína. (2007) “Las Acciones Poéticas de Diego Barboza: 30 Muchachas con Redes y La Caja del Cachicamo” en *Performancelogía*. Disponible en: http://performancelogia.blogspot.mx/2008/02/las-acciones-poticas-de-diego-barboza.html

Pini, Ivonne. (2003) “Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano” en *Artes, La Revista*, vol. 3, núm. 6, julio-diciembre, Medellín, Facultad de Artes, Universidad de Antioquía, pp. 64-78.

--------. (2003) “Fragmentos de memoria, los artistas latinoamericanos piensan el pasado”, Buenos Aires, Biblioteca Virtual del Banco de la República. Disponible en: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/fra/indice.htm

Prieto-Stambaugh, Antonio. (2007) “Performance y represent-acción” en *Arte Nuevo-Interactiva’07*, Laboratorio Cartodigital-Centro Yucateco de Escritores A.C., Mérida. Disponible en: www.cartodigital.org/interactiva/interactiva07/ensayos/antonio_prieto.pdf

Rangel, Gabriela. “El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela” en *E-misférica, Performance ≠ vida*, núm. 8.1, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política. Disponible en: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/Rangel

Ribal, Pilar. (2006) “Beth Moysés. Cómo cambia el amor” en *El Cultural*, Madrid, 25 de febrero de 2006. Disponible en: http://www.elcultural.com/revista/arte/Beth-Moyses/17342

Richard, Nelly. (2009) “La crítica feminista como modelo” en *Debate Feminista*, año 20, vol. 40, México, octubre, pp.75-85.

-------. (1996) “Feminismo, experiencia y representación” en *Revista Iberoamericana,* vol. LXII, núm. 176-177, Santiago, julio-diciembre, pp. 733-744.

-------. (1990) “Estéticas de la oblicuidad” en *Revista de Crítica Cultural* 1, Santiago, pp. 6-8.

Rodríguez, Víctor Manuel. “De adversidad [ ] ¡vivimos!: hacia una performatividad queer del silencio” en *Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 259-273. Disponible en: http://www.bdigital.unal.edu.co/1539/13/12CAPI11.pdf

Rolnik, Suely. (2007) “La memoria del cuerpo contamina el museo” en *Transversal, Multilingual Web Journa*l, Austria, European Institute for Progressive Cultural Policies. Disponible en: http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es/print#_ftn2

Salinero Rates, Stella. (2013) “Crítica feminista y de género en las artes visuales: las aportaciones de Nelly Richard y Adriana Valdés” en *Al sur de todo, Revista multidisciplinaria de estudios de género*, núm. 6, Santiago, Universidad de Chile, octubre. Disponible en: http://www.alsurdetodo.com/?p=468

Sapolnik, Julio. (2011) “Celeste Martínez. Un arte basado en evidencia” en *Arte al límite*, pp. 68-69. Disponible en: http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2011/10/texto_revista_ arte_al_limite.pdf

Schober, Anna. (2004) “Hélio Oiticica's Paranagolés: Body-Events, Participation in the Anti-Doxa of the Avant-Garde and Struggling Free from it” en t*heory@buffalo*, núm. 9, Buffalo, State University of New York at Buffalo, pp. 77-101.

Sepúlveda, Jorge e Ilze Petroni. (2011) “Hacerse uno con el síntoma” en *Arte Sur*. Disponible en: http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2011/10/Hacerse_uno_con_el_sintoma_texto_Jorge_Sepulveda_Ilze_Petroni.pdf

S.A. (2013) “Raquel Paiewonsky Invited at the Next Venice Biennal with Quintapata” en Aïca Caraibe du Sud, Association Internationale des Critiques D'Art, 19 de febrero. Disponible en: http://aica-sc.net/2013/02/19/raquel-paiewonsky-invited-at-the-next-venice-biennal-with-quintapata/

Spivak, Gayatri (2003) “¿Puede hablar el subalterno?” en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 297-364.

Solanilla Demetre, Victoria. (2009) “El rol de las tejedoras precolombinas a través de las fuentes e imágenes”, *Revista Destiempos*, año 13, núm. 18, México, enero-febrero, pp. 84-97. Disponible en: http://www.destiempos.com/n18/solanilla.pdf

Taylor, Diana. (2002) “Hacia una definición de performance” en *Conjunto, Revista de teatro latinoamericano,* núm. 126, pp. 26-31. Disponible en: http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html

Tuozzo, María Valeria y Paula López. (2013) “Moda y arte. Campos en intersección” en *Cuaderno 44. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación,* Buenos Aires, Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, pp. 123-134.

Villegas, Gladys. (2008) *Los grupos de arte feminista en México*. Disponible en: http://gladysvillegasm.wordpress.com/2008/07/30/los-grupos-de-arte--feminista-en-mexico/

Yardley, William. (2014) “Anne Hollander, Scholar Who Linked Art and Style, Dies at 83” en *The New York Times*, Sección Style, 8 de julio. Disponible en: http://www.nytimes.com/2014/07/09/style/anne-hollander-scholar-of-style-dies-at-83.html

Zambrini, Laura. (2010) “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo” en *Nomadías*, Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina, núm. 11, Santiago, Universidad de Chile, pp. 130-149. Disponible en: http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158/15574

Capítulos de libro

Aizpurú, Margarita, María Cristina Padura y Omar-Pascual Castillo. (2005) *La costilla maldita*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.

Ang, Ien. (2010) “Sobre no hablar chino: identificaciones diaspóricas y etnicidad posmoderna” en Patricia Bautista Rodriguez *et. al.,* coord., *Nación, diversidad y género. Perspectivas críticas,* Barcelona, Anthropos, pp. 185-214.

Ballard, James. (2002) “Proyecto para un glosario del siglo XX” en *Guía del usuario para el nuevo milenio,* Barcelona, Minotauro.

Barreda, Fabiana. (2011) “Género y representación: prácticas y políticas artísticas de la diferencia. La construcción del cuerpo: estrategias visuales de lo femenino (o la historia de cómo Sally, la chica de Jack, la novia de Frankenstein y Bjork fueron de compras)” en José Jiménez, edit., *Una teoría del arte desde América Latina,* Extremadura, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo - Turner, pp. 326-344.

Bartra, Eli. (2000) “Tres décadas de neofeminismo en México” en *Feminismo en México ayer y hoy,* México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Carvajal, Rina. (1996) en Edward J. Sullivan (Edit.) *Latin American Art in the Twentieth Century,* Londres, Phaidon.

Cruz, Alfredo. (2004) “El influjo del arte moderno sobre la moda” en Mónica Codina y Montserrat Herrero, ed., *Mirando la moda. Once reflexiones*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, pp. 125-134.

Cruz Sánchez, Pedro Alberto. (2008) “La costura visible del deseo (Orlan y la exteriorización del cuerpo)” en Rocío De la Villa, *et. al. Orlan en colaboración con David Delfin. Sutura, hibridación, reciclaje,* Murcia, Espacio AV- Región de Murcia, pp. 45-73.

De Lauretis, Teresa. (1992) “Semiótica y experiencia” en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine,* Madrid, Cátedra, 1992, pp. 251-294.

Eco, Umberto. (1974) “El hábito hace al monje” en *Psicología del vestir,* Barcelona, Lumen.

Garduño, Ana. (2010) “El elitismo del arte popular” en *Facturas y manufacturas de la identidad. Las artes populares en la modernidad mexicana*, México, Museo de Arte Moderno, pp. 13-49.

Ginzburg, Carlo. (2000) “Representación” en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península.

González Cortés, María Teresa. (2001) “La moda, ese cuerpo imaginario” en Marta Azpeitia, *et. al. Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*, Barcelona, Icaria, pp. 175-204.

Harding, Sandra. (1998) “¿Existe un método feminista?” en Eli Bartra, comp., *Debates en torno a una metodología feminista,* México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, pp. 9-34.

Muñiz, Elsa. (2004) “Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género” en Sara Elena Pérez-Gil, *et. al. Voces disidentes,* México, Porrúa - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Mignolo, Walter. (1996) “Herencias coloniales, teorías postcoloniales”, en Beatriz González Stephan, ed. *Cultura y tercer mundo*, Tomo 1, Caracas, Nueva Sociedad.

Mirzoeff, Nicholas. (2009) “The Subject of Visual Culture” en Nicholas Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge.

Papastergiadis, Nikos. (2010) “¿Qué es el sur?” en *Sur, sur, sur, sur/South, south, south, south. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC],* México, Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 45-65.

Nochlin, Linda. (1971) “¿Por qué no existen artistas mujeres?” en Karen Cordero e Inda Sáenz, comp. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007, pp. 17-44.

Pedraza, Zandra. (2010) “Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia” en Elsa Muñiz, coord. *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas,* México, Anthropos – Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, pp. 51-71.

Pollock, Griselda. (1988) “Modernidad y espacios de la feminidad” en Karen Cordero e Inda Sáenz, comp. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte,* México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007, pp. 249-282.

Richard, Nelly. (2010) “Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial” en *Sur, sur, sur, sur/South, south, south, south. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC],* México, Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 35-43.

--------- . (2013) “Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción” en *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia,* Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 135-146.

Roberson, Susan. (2010) “Narrativas de relocalización y deslocalización” en Patricia Bautista Rodriguez, *et. al.*, coord., *Nación, diversidad y género. Perspectivas críticas,* Barcelona, Anthropos, pp. 215-238.

Rodríguez Bolufé, Olga María. (2013) “Latinoamerica y sus identidades en las prácticas artísticas contemporáneas” en *América Latina: Identidad*

eintegración. Libro homenaje a Demetrio Boersner. Memoria de las XII Jornadas de historia religión, Caracas, Fundación Konrad Adenauer Stiftung, Universidad Católica Andrés Bello, pp. 241-264.

Root, Regina A. (2005) "Fashioning Independence: Gender, Dress and Social Space in Postcolonial Argentina" en Regina A. Root, ed. *The Latin American Fashion Reader*, Nueva York-Londres, Berg, pp. 31-43.

Rosa, María Laura. (2013) "La cuestión de género" en Elena Oliveras, edit., *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI,* Buenos Aires, Emecé, pp. 153-174.

Sierra Torre, Aída. (2007) "Geografías imaginarias II: la figura de la tehuana" en Luis Martín Lozano, coord. *Del Istmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, México, Museo Nacional de Arte, Conaculta.

Torras Frances, Meri. (2007) "El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia" en Meri Torras, ed. *Cuerpo e identidad. Estudios de Género y sexualidad,* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 11-35.

Turvey Sauron, Victoria. (2007) "Inside-Out. Sculpting Sacred Space in Bernini and Bourgeoise" en Victoria Turvey Sauron y Griselda Pollock, edit. *The Sacred and the Feminine. Imagination and Sexual Difference*, Nueva York, Palgrave McMillan, pp. 189-201.

Zambrini, Laura. (2008) "Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis de Buenos Aires" en Mario Pecheny, Carlos Figari y Daniel Jones, ed. *Todo sexo es político: estudios sobre sexualidad en Argentina*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 123- 146.

Sitios web

Casarino, Claudia. Sitio web de la artista. Disponible en: http://www.claudiacasarino.com/

Centro de Arte y Comunicación Turagua. (2003) *Heroínas venezolanas*.

Disponible en:
http://heroinasvenezolanas.ve.tripod.com/heroinasvenezolanas/id2.html

Centre Pompidou. (2008) Micrositio de la exposición *Louise Bourgeois*, París, Disponible en: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/popup06.html

Costantino, Nicola. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://www.nicolacostantino.com.ar/

Ezcurra, María. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://www.mariaezcurra.com/

Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, São Paulo. Disponible en:
http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor

Hemispheric Institute of Performance and Politics. Micrositio de la exposición *Arte ≠ Vida*. Disponible en: http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/arte-no-es-vida

Kaikkonen, Kaarina. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://kaarinakaikkonen.com/

Lagunas, Jessica. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://jessicalagunas.com/

Mizrahi, Alejandra. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://alejandramizrahi.com/

Yeguas del Apocalipsis, Las. Sitio web de los artistas. Disponible en:
http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/

Paiewonsky, Raquel. Sitio web de la artista. Disponible en:
http://raquelpaiewonsky.com/

Tejada-Herrera, Elena. Sitio web de la artista. Disponible en:
https://tejadaherrera.wordpress.com/

Catálogos de exposición

AA. VV. (2012) *Perder la forma humana. Imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Berlanga Taylor, Jessica. (2011) *Maria Ezcurra. Asuntos domésticos,* Montreal, Espacio México.

Bolton, Andrew. (2008) *Superheroes. Fashion and fantasy,* Nueva York, Yale University - The Metropolitan Museum of Art.

Buntinx, Gustavo. (2011) "La rosa de los vientos" en *Ejército rosa. La feminización de lo marcial, 1992-2011*, Lima, Micromuseo. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html

Clark, Judith, *et. al*. (2009) *The Art of Fashion. Installing Allusions,* Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Clark, Lygia. (1997) "El cuerpo Colectivo" en *Lygia Clark,* Barcelona, Fundación Antoni Tapies.

Cullen, Deborah, edit. (2008) *Arte ≠ Vida*: *Actions by Artists of the Americas 1960–2000,* Nueva York, El *Museo Del Barrio.*

Chavoya, Ondine y Rita González, edit. (2011) *ASCO: Elite of the Obscure*, Los Angeles, Hatje Cantz.

Chnaiderman, Miriam. (2003) *Nazareth Pacheco*, São Paulo, Galeria Brito Cimino.

Espinosa de los Monteros, Santiago. (2008) "Double Perspective ES2008" en *ES2008. V Bienal Internacional de Estandartes*, Tijuana, Conaculta, Centro Cultural Tijuana.

Fukai, Akiko, *et al.* (1999) *Visions of the Body. Fashion or Invisible Corset,* Kioto, Museo Nacional de Arte Moderno de Kioto-Instituto de la moda de Kioto.

Lagnado, Lisette y María Berrios, *et. al*. (2010) *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Larratt-Smith, Philip. (2009) *Louise Bourgeois: Petite Maman*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes.

Méndez Baiges, Maite y Pedro Pizarro. (2009) *Camuflajes,* Madrid, La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid.

Mosquera, Gerardo, Reachel Weiss y Carolina Ponce de León. (1992) *Ante América*, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Mosquera, Gerardo. (2012) *Impropia. Raquel paiewonsky*, Santo Domingo, Centro Cultural de España en Santo Domingo.

Mosquera, Gerardo, ed. (1996) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge-Londres, The Massachusetts Institute of Technology - Institute of International Visual Arts.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1999) *Louise Bourgeoise: memoria y arquitectura*, Madrid, Aldeasa.

S. A. (2010) *Cecilia Paredes: Close Enough,* Washington, The World Bank Main Complex.

Conferencias

Aznar Almazán, Sagrario. (2007) “Traje y comportamiento en el arte de acción” en *Moda, traje e identidad en el arte contemporáneo,* Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Traje. Disponible en: museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/04-MT-TISAC-Aznar.pdf

Calefato, Patrizia. (2007) “Mass Moda” en Actas del curso *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Traje, Universidad Europea de Madrid, pp. 3-15. Disponible en: http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/06-MT-TISAC-Calefato.pdf

Chavarría Díaz, Javier. (2007) “Tu traje es un campo de batalla” en Actas del curso *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Traje, Universidad Europea de Madrid, pp. 3-15. Disponible en:

http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/03-MT-TISAC-Chavarria.pdf

Cruz Bermeo, William. (2009) “Los *surrealistas* y la moda”, Conferencia para el *Encuentro Latinoamericano de Diseño*, Buenos Aires, Un*iversidad de Palermo*. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/CE-114.pdf

Gargallo Celentani, Francesca. (2014) “La creatividad de las mujeres, un hecho que incorpora las trabas y da cauce a las fantasías”, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 27 de octubre.

Mizrahi, Alejandra. (2009) “El cuerpo vestido: un *site specific*”, *I Congreso Internacional de Cultura y Género: la Cultura en el Cuerpo,* Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Morey, Joan. (2007) “Infracciones de la moda en el ámbito del arte” en Actas del curso *Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo del Traje, Universidad Europea de Madrid, pp.3-15. Disponible en: http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-TISAC/05-MT-TISAC-Morey.pdf

Torras Francés, Meri. (2011) “Des/integridades Identitarias: Las fronteras corporales de la completitud” en Elsa Muñiz y Mauricio List, ed., *Memorias del V Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades el Cuerpo Descifrado*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, pp. 696-706.

Valdivieso Ide, María M. (2009) “Las mujeres y lo femenino en el discurso historiográfico: su contribución a la memoria y al imaginario social latinoamericano sobre la presencia de las mujeres en el espacio público”, XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. Disponible en: http://cdsa.aacademica.org/000-008/727.pdf

Videos

Aponte- González, Mila. (2009) “Entrevista con Liliana Angulo”. Grabado en la Universidad Nacional, Bogotá, Colombia, VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, 27 de septiembre. Duración: 18 min. Disponible en: Hemispheric Insitute Digital Video Library, http://hidvl.nyu.edu/video/003475022.html

Rojo Productora de Arte. (2012) “Entrevista con Claudia Casarino”. La Metro Córdoba, Escuela de Diseño y Comunicación Visual, Córdoba, Argentina. Duración: 12:41 min. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=EeszF805FIc

Tesis

Antivilo Peña, Julia. (2013) “Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual”. Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos. Santiago, Facultad de Filosofía y Humanidades Escuela de Postgrado, Universidad de Chile.

De Melo Camargo Moysés, Elizabeth. (2004) “Abrigo dá memoria”. Tesis para optar al título de Máster en Artes. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Farina, Cynthia. (2005) “Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones”. Tesis doctoral. Barcelona, Departamento de Teoria e Historia de la Educación, Universidad de Barcelona.

Larrea Príncipe, Iratxe. (2007) “El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas”. Tesis doctoral. Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco.

Mendoza Urgal, María del Mar. (2010) “El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del XXI”. Tesis para

optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.

Mizrahi, Alejandra. (2008) “La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo”. Tesis para optar al título de Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Rosa, María Laura. (2011) “Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires”. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.

Ruíz Rubio, Natalia. (2009) “Moda e identidades modernas: discursos culturales sobre el cuerpo estético latinoamericano en Argentina, Cuba y México, 1800-1920”. Tesis para optar por el grado de Doctora en Filosofía. Hispanic Cultural Studies, Michigan State University.

Lista de imágenes

1. Claudio Linati, *Joven tehuana*, en *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, 1928. Litografía.

Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

2. César Hipólito Bacle, *Mujer de Buenos Aires con vestido de verano* (lado izquierdo) y *Mujer de Buenos Aires con traje de noche* (lado derecho), en *Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires,* 1833. Litografías.

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

3. Anónimo, *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio,* ca. 1825. Óleo sobre tela.

Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

4. Alberto Bribiesca, *Educación moral*, 1878. Óleo sobre tela.
   Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.
5. Anónimo, *La India de la Libertad,* 1819. Óleo sobre tela.
   Museo de la Independencia - Casa del Florero. Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá.
6. Eduardo Sívori, *El despertar de la criada*, 1887. Óleo sobre tela.
   Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
7. Pedro Figari, *Candombe*, 1921. Óleo sobre tela.

Colección Constantini, Buenos Aires.

8. Edward Weston, *Rosa Rolando vestida de tehuana*, *ca.* 1926. Fotografía.
   Archivo Miguel Covarrubias, Universidad de las aAméricas, Puebla Bibliotecas.
9. Víctor Manuel, *Gitana tropical*, 1929. Óleo sobre madera.
   Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.
10. Lasar Segall, *Madre negra*, *ca.* 1930. Óleo sobre tela.
    Museum Lasar Segall, São Paulo.
11. Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1928. Óleo sobre tela.
    Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

12. Miriam Schapiro, *Vestiture: Paris Series #2*, 1979. Collage de acrílico y ropa sobre tela.
    Colección de Barbara Gladstone, Nueva York.
13. Mary Kelly, *Extase*, 1986. Fotografía laminada y acrílico sobre perspex.
    Colección New Art Hall, Universidad de Cambridge.
14. Alejandra Mizrahi, *Indumentarias imposibles*, 2002. Fotoperfomance.
    Sitio web de la artista. Disponible en: http://alejandramizrahi.com/
15. Anónimo, *Pareja de novios*, *ca.* 1400. Óleo sobre tabla, Sur de Alemania.
    Museo de Arte de Cleveland, Ohio.
16. Louis-Léopold Boilly, *Jeu de dames*, *ca*. 1803. Óleo sobre tela.
    Wikimedia Commons.
17. James-Jacques-Joseph Tissot, *L'ambitieuse*, *ca*.1883-1885. Óleo sobre tela.
    Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York.
18. Frederick Glasier, *Löie Fuller, Serpentine Dance*, 1902. Fotografía.
    Wikimedia Commons.
19. Horatio Greenough, *George Washington*, 1840. Talla en mármol.
    Smithsonian's National Museum of American History, Washington.
20. John Singer Sargent, *Madame X* (Madame Pierre Gautreau), 1884. Óleo sobre tela.
    Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
21. *Sonia Delaunay y dos amigas en el estudio de Robert Delaunay*, rue des Grands-Augustins, Paris, 1924. Fotografía.
    Biblioteca Nacional de Francia, Paris.
22. Ernesto Thayaht (Michahelles), *Boceto de tuta para mujer*, 1918-1919. Tinta sobre papel.
    Stern, Radu. (2004) *Against Fashion: Clothing as Art,* Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology, p. 43.
23. Elsa Schiaparelli, *Sombrero ojo,* 1950. Sombrero de satín rojo con aplicaciones.

Blum, Dilys E. (2003) *Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Nueva York, Yale University, p. 244.

24. Frida Kahlo, *Mi vestido cuelga ahí*, 1933. Óleo y collage sobre masonite. Colección FEMSA. Disponible en: http://www.coleccionfemsa.com/#/?leng=es&menu=1
25. Rebecca Horn, *Arm Extensions*, 1968. Performance.

Tate, Londres. Disponible en: http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857

26. Louise Bourgeois, *Sin título*, 1996. Instalación textil, con huesos y base de bronce.

Sitio de la exposición *Louise Bourgeois*, Centre Pompidou, París, 2008. Disponible en: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/popup06.html

27. Kaarina Kaikkonen, *Are we still going on?*, 2012. Instalación textil. Sitio web de la artista. Disponible en: http://kaarinakaikkonen.com/
28. Flavio Carvalho, *Experiencia No. 3, New Look,* 1956. Archivo de la 17° Bienal de São Paulo, Dossiê Flavio De Carvalho, 2013. Disponible en: http://www.bienal.org.br/post.php?i=368
29. Helio Oiticica, *Parangolé*, *capa 11, Incorporo a revolta,* 1967. Técnica mixta. *Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, São Paulo. Disponible en: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta
30. Lygia Clark, *O eu e o tu: serie roupa-corpo-roupa,* 1967. Trajes de caucho, tela, vinil, acrylon y cierre. Terres, Katie. (2014) “A Literary Guide to a Sensory Experience”, *Inside Out*, Blog MOMA/MOMA PS1, Nueva York. Disponible en: https://www.moma.org/explore/inside_out/2014/08/21/a-literary-guide-to-a-sensory-experience-2/
31. Lygia Clark, *Red de elástico*, 1973. Performance con liga de caucho.

Macel, Christine. (2017) “Part 2. Lygia Clark: At the Border of Art”, *Post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe*, Musem of Modern Art, Nueva York. Disponible en: http://post.at.moma.org/content_items/1007-part-2-lygia-clark-at-the-border-of-art

32. Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Intervención en el espacio público. Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, São Paulo. Disponible en: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14848/divisor
33. Diego Barboza, *30 Muchachas con redes*, 1970. Performance. Mondolfi, Adele. (2007) “Diego Barboza y sus Acciones Poéticas”, *Performancelogía*. Disponible en: http://www.performancelogia.com
34. María Luisa Bemberg, Fotograma de la película *El mundo de la mujer*, 1972.
    Rosa, María Laura. (2011) “Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires”. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, p. 65.
35. Beba Braunstein*, Para recortar, colgar y vestir, Mitominas II*, 1988.
    Rosa, María Laura. (2011) “Fuera de discurso. El arte feminista de la Segunda Ola en Buenos Aires”. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, p. 354.
36. “Fiesta de quince años vista por la clase media intelectual mexicana”, *El Nacional*, Ciudad de México, jueves 10 de agosto de 1984.
37. Polvo de gallina negra, *Madre por un día*, 1987.
    Hemispheric Institute of Performance and Politics. Micrositio de la exposición *Arte ≠ Vida*. Disponible en: http://hemisphericinstitute.org/web-cuadernos/arte-no-es-vida
38. Carlos Leppe, *El perchero*, 1975. Madera, perchero y perchas.

Colección Museo Reina Sofía, (Copia posterior, 2011). Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero

39. Las Yeguas del Apocalipsis, *Las dos Fridas*, 1989. Fotografía. Sitio web de los artistas. Disponible en: http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/
40. Alejandra Mizrahi, *Desflorada*, 2010. Fotoperformance. Sitio web de la artista. Disponible en: http://alejandramizrahi.com/
41. Cecilia Paredes, *Paraíso,* 2009. Fotografía.

Artsy. Disponible en: https://www.artsy.net/artist/cecilia-paredes

42. María Ezcurra, *Manditel*, Serie *Guardarropa del ama de casa perfecta*, 2004.

Sitio web de la artista. Disponible en: http://www.mariaezcurra.com/

43. Raquel Paiewonsky, Serie *Enlace*, 2012.Fotoperformance. Sitio web de la artista. Disponible en: http://raquelpaiewonsky.com/
44. Ximena Zomosa, *Welcome*, 2006.

Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Museo de Brooklyn. Disponible en: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/ximena-zomosa

45. Nicola Costantino, *Peletería con piel humana,* 1998-2000.

Sitio web de la artista. Disponible en: http://www.nicolacostantino.com.ar/

46. Celeste Martínez, *Vestimenta para niña urbana*, 2003. Vestido confeccionado con bolsas de plástico y pintura roja.

Arte-sur. Disponible en: http://www.arte-sur.org/es/artistas/celeste-martinez-2/

47. Nazareth Pacheco, *Saia*, 2010. Falda elaborada con navajas y agujas. Galería Triángulo, São Paulo.
48. Elena Tejada-Herrera, *Burping Wonder Woman* (fotografía del video), 2006.

Sitio web de la artista. Disponible en: https://tejadaherrera.wordpress.com/

49. Claudia Casarino, *Sin título* (fotografías del video), 1998.

Sitio web de la artista. Disponible en: http://www.claudiacasarino.com/

50. Jessica Lagunas, *Para tocarte mejor,* (fotografías del video), 2003.

Sitio web de la artista. Disponible en: http://jessicalagunas.com/

51. Giuseppe Campuzano, *Carnet,* 2011.
    Campuzano, Giuseppe. (2007) *Museo Travesti del Perú*, Lima, La Duda.
52. Claudia Casarino, *Pynandi (Ni diosa, ni puta, ni reina)*, 2009. Instalación textil.
    Sitio web de la artista. Disponible en: http://www.claudiacasarino.com/
53. Susana Torres Márquez, *El repase*, 1995.
    Buntinx, Gustavo. (2011) "La rosa de los vientos" en *Ejército rosa. La feminización de lo marcial, 1992-2011*, Lima, Micromuseo. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html
54. Susana Torres Márquez, *La vandera*, 1995.
    Buntinx, Gustavo. (2011) "La rosa de los vientos" en *Ejército rosa. La feminización de lo marcial, 1992-2011*, Lima, Micromuseo. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html
55. Johan Moritz Rugendas, *Lavandera*, 1843. Lápiz sobre papel.
    Buntinx, Gustavo. (2011) "La rosa de los vientos" en *Ejército rosa. La feminización de lo marcial, 1992-2011*, Lima, Micromuseo. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html
56. Liliana Angulo, *Negro utópico*, 2001. Fotoperformance

Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá.

57. Henry Price, *Retrato de una negra*, 1852. Acuarela sobre papel.
    Giraldo Escobar, Sol Astrid. (2014) *Retratos en blanco y afro: Liliana Angulo*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
58. Liliana Angulo, *Retrato Lucy Rengifo,* 2007. Fotografía.

Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá.