

Miss Venus. Liliana Correa.

Lo femenino bolero falaz

Ciegas a punta de imágenes, mudas a punta de clichés, vacías a punta de forma. Ausentes a punta de silencios o de excesos. ¿Dónde seguiremos el rastro de la imagen de la mujer en nuestra contemporaneidad? ¿Y por qué habríamos de hacerlo? Porque su imagen sigue siendo una pregunta. Porque su imagen, como todas, es una cuestión de poder. Porque sigue habitando el lado negativo del lenguaje. Porque ha callado durante mucho tiempo y después ha parloteado también demasiado.

Hablar hoy de lo femenino no significa tanto instalarse en el terreno de las reivindicaciones de una minoría, sino en el del desmantelamiento de un sistema cultural. La modernidad fue excluyente, jerárquica, purista, racista, sexista, mientras los ojos de la posmodernidad son incluyentes, híbridos, mixtos, impuros. Lo femenino se instala así en la actualidad como subversor de las categorías de una modernidad que fue entrañablemente

Este es un recorrido por varias exposiciones realizadas en la ciudad de Medellín, donde se sigue el rastro siempre problemático y ambiguo de la mujer en la contemporaneidad.

Sol Astrid Giraldo

patriarcal. Y aunque algunos discursos y prácticas se hayan transformado, en las representaciones del tercer milenio de la mujer sigue triunfando la fuerza de la inercia de los estereotipos.

La imagen de la mujer en la historia del arte se extiende entre dos negaciones. La primera es la histórica, la de las colecciones de los museos institucionales, que se inauguran en Colombia con las representaciones barrocas. Allí, la mujer fue moldeada por artistas hombres europeos a imagen y semejanza de las retorizadas vírgenes hispanas. Figuras matrices de lo femenino en América que de un brochazo borrarón la arrasadora fuerza telúrica de las diosas precolombinas. Estas mujeres entre virreinas, matronas y damiselas no tuvieron cuerpo, identidad ni destino; apenas adscripción a algún que otro apellido masculino y español. Pintar a una mujer entonces era hacer visible una feminidad imaginada como liviandad, quietud, gracia, ensimismamiento, delicadeza, adorno, afectación. La mujer detrás de esta iconografía rosa no se había inventado aún. Era un espacio negativo, un hueco, un abismo sin nombre y, por supuesto, sin imagen.

Sin embargo, la sobrerrepresentación de la mujer en la contemporaneidad, se convierte, paradójicamente, en una segunda negación. La mujer que emerge de la diarrea visual de la televisión, de la publicidad, de la moda, de las revistas del corazón, de la histeria obsesiva de los cuerpos, parecería estar en el extremo opuesto de la imagería de la tradición. Se instaura como el otro lado de la moneda de aquellos cuerpos opacados centenariamente, tanto debajo de paños pesados como de las exigencias de sumisión, maternidad y belleza. Pero este exhibicionismo del cuerpo omnipresente de la mujer en la contemporaneidad es tan sólo un efecto de superficie. Detrás de la ostentación actual de sus cuerpos erotizados y fetichizados sólo parece habitar el vacío que le queda a la mujer cuando abandona los roles, los ideales, las determinaciones sociales y los estereotipos exteriores. La iconografía de la publicidad y la moda, a pesar de su exceso de significativo, nos presenta mujeres desustancializadas, vacías como un guante fino dejado sobre un tocador; tan incapaz de mostrarnos su rostro y su cuerpo como aquellas imágenes de la tradición.

¿Dónde buscar a la mujer? ¿Es ella simplemente una categoría poética como lo quería Sartre?

¿Un vacío como lo dictaminaba Lacan? ¿Una máscara que se quita y se pone? ¿Un fantasma sin reflejo como los vampiros? ¿Una invención autoritaria? ¿Un significativo exacerbado que se agota en sí mismo? ¿Dónde habita la mujer más allá de los ideales o los artificios? Y, sobre todo, de los clichés de la rosa y los encajes, de la maternidad y la entrega, del fetiche sexual o del natural y telúrico. ¿Está en los cuerpos imposibles de Colombiamoda, en los órganos sexuales hiperrepresentados de la publicidad, o en las vaginas esgrimidas furiosamente por las feministas gringas de los sesenta? ¿Santas, putas, madres, damiselas, diosas, maniqués? Ésta es a todas luces una cuestión compleja. Y la inercia de sus representaciones sigue arrastrando incluso las propuestas artísticas más osadas.

Mitos femeninos, inercias y deconstrucciones

Por ejemplo, en el último semestre del 2009 recorrió la ciudad de Medellín la muestra itinerante “Grandes Mujeres, Mujeres Talento”, realizada por la Secretaría de la Mujer de la Alcaldía y curada por Óscar Roldán del MAM, cuyo tema era la representación contemporánea de algunas de las heroínas femeninas más emblemáticas de la historia. Safo, María Antonieta, Madame Curie, Agripina, sor Juana Inés de la Cruz, Cleopatra fueron algunos de los personajes que se propusieron para su reelaboración contemporánea a varios artistas de la ciudad, como Camilo Echeverri, Víctor Garcés, Juan Fernando Ospina, Carlos Tobón, entre otros. El tema ponía el dedo en la llaga de la invisibilización de la mujer en la historia, donde aunque a veces ha logrado ser una invitada brillante, siempre lo ha sido ocasionalmente y sólo en el terreno de las excepciones.

Cuando estos artistas revisitan estos personajes desde nuestra contemporaneidad y localidad, en veintidós fotografías de gran formato, algunos terminan por ser arrastrados de nuevo por las viejas formas, por los consabidos clichés del género, por los manidos repertorios gestuales, por las mismas exigencias acerca de su forma, tamaño, raza, que son los grandes controles que atávicamente se han ejercido sobre la corporalidad femenina. Así, algunas de las figuras que representan estos artistas son eternamente jóvenes, tiránicamente blancas, autoritariamente hermosas, como lo han sido las mujeres desde el arte griego. Esta María

Antonietta tiene aquí un cuerpo soberbio (tal vez se lo ha prestado en esta ocasión una modelo de Colombiamoda, con sus infaltables implantes de silicona). Las anoréxicas y desgarbadas habitantes de Lesbos, en esta ocasión fotografiadas en un baño, pueden haber sido sacadas de un comercial de Chevignon. Las coquetas se miran en los espejos con su piel de porcelana. Las niñas se refugian en los interiores con los gatos.

Pero también hay unos reflejos inéditos en el espejo de la feminidad que se instalan como subversores de ese orden visual donde se ha encasillado su cuerpo desde tiempos inmemoriales. Madame Pompadour, por ejemplo, la hermosa, intrigante e inteligente amante de Luis XV, es captada aquí por Andrés Sierra en el momento de su decadencia física. Una mujer madura contemporánea, sentada penosamente en una silla, aspira oxígeno de una mascarilla, mientras mira inerte al espectador. La imagen que vemos es la de una mujer enfrentada a la corruptibilidad de su cuerpo. Es una desnudez transparente que, contra siglos de representaciones, no es un espectáculo para una mirada masculina, sino protagonista de un momento de intimidad para sí misma. Es el punto final de una vida de intrigas, mascaradas, disfraces, roles, que ante la inminencia de la muerte hace un minuto de silencio al que asistimos. Es un cuerpo que se despoja de las marcas exteriores y visuales de género, como el colorete, el carmín, los encajes, los moños, las faldas, las pelucas, los rizos, para retrotraerse en la innegable realidad de un cuerpo biológico, el lugar donde suceden siempre en soledad las fanfarrias de la enfermedad y el ritual individual de la muerte. Un cuerpo de mujer que la fuerza egoísta del dolor saca de su habitual disposición “para otros”, y lo deja anclado por primera vez, así sea al filo de la vida, para sí misma.

La imagen de *La Pola* de la misma exposición nos lleva también mucho más allá de las imágenes petrificadas de la tradición. Frente al relato patriarcal de la Independencia y el panteón masculino de héroes de la incipiente nacionalidad del siglo XIX, Policarpa Salavarrieta ha representado el punto donde se quiebran las reglas. Es una especie de mascota simpática y romántica de los mitos de la Revolución, que nos la relatan enamorada e inflamada, fiel a su hombre y a su patria, joven y atrevida. Es la excepción en el extenso

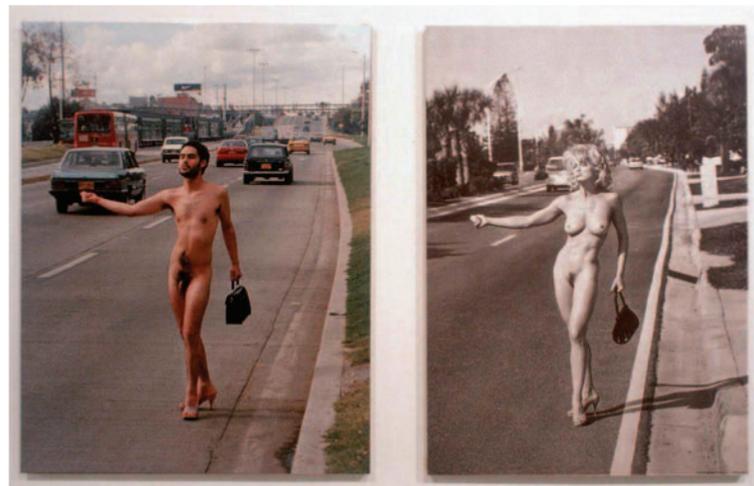
y codificado panteón de mártires de la patria, sin vida privada ni sentimientos: prohombres ceñudos, figuras públicas cubiertas de medallas y petrificadas en gestos controlados y aleccionadores. La guerra, la política, los grandes ideales y la vida pública bajo esta mirada eran cosa de hombres. Las mujeres habitaban los espacios domésticos, interiores, privados y sentimentales, donde los vientos de la historia no soplaban. Sólo una mujer, *La Pola*, pudo ser involucrada en este relato, pero desde lo exótico y lo excepcional.

En una de sus primeras representaciones, el óleo anónimo de 1825 de la colección del Museo Nacional, ella aparece en una iconografía todavía con un pie en la imagería de las mártires barrocas, con sus mismos gestos retóricos y obedientes, la misma mirada sumisa de quien se dispone a entregar su carne y su alma a poderes superiores. En este cuadro y en toda la imagería independentista, *La Pola*, a pesar de haber abrazado la política y la revolución, no ha dejado de ser la mujer de los ideales decimonónicos y se convierte apenas en un punto de color en esta galería de héroes adustos. Sus acciones las ha realizado contraviniendo su naturaleza y cuerpo de mujer. Según la leyenda, sus últimas palabras fueron “Ved que, mujer y joven, me sobra valor para sufrir la muerte y mil muertes más”. Es decir, no era valiente por ser mujer y joven, sino a pesar de ello.

Sin embargo, esta versión contemporánea de Patricia Bravo, donde la heroína aparece sin rostro, desnuda y de espaldas, al contrario de la iconografía tradicional que la representaba de frente y vestida pudorosamente, enfatiza que *La Pola* fue una mujer de carne y hueso, que el suyo fue un cuerpo sexual, y que luchó y soñó y vivió desde su condición femenina. Esta imagen desestabilizadora de los clichés de las mujeres y de los prohombres del relato independentista, se conecta con aquella explosiva del chileno Juan Dávila, quien pintó a un polémico Bolívar mulato, travesti y con sus órganos sexuales al aire. Hay en ambas imágenes una subversión de aquel relato de héroes considerados indefectiblemente masculinos y blancos, seres públicos, sin vida privada, sin sentimientos ni mucho menos cuerpo. Ambas imágenes parecen decirnos que la nacionalidad en la contemporaneidad no puede seguir siendo unas ortodoxas charreteras



Exposición "Grandes Mujeres, Mujeres Talento"



Estereoscopia. Santiago Monge

empolvadas y excluyentes, sino un concepto plural, híbrido, mixto, donde el cuerpo tiene un papel que jugar.

Y así como los héroes y heroínas tienen cuerpo en esta exposición, las santas también. Es esclarecedora la aproximación a la figura de Santa Teresa de Jesús que hace aquí Julián Roldán. Las santas y las místicas establecieron su vida como una lucha cotidiana con su cuerpo. La meta era negarlo para poder acceder a los castillos interiores donde era posible el verdadero encuentro con su dios. Pero en este intento de negación, el cuerpo se exacerbaba y se volvía la mayor obsesión de la sensibilidad barroca. Ahora, no se trataba de aniquilarlo, sino de domesticarlo y esto sólo se podía hacer a través de un dolor purificador que, como un astringente, iba salvando con llagas, paulatinamente, distintas zonas corporales. Allí donde el punzón divino ha herido la carne, hay un órgano salvado para el cielo.

A este cincel, sin embargo, no le gustaban todas las zonas del cuerpo. Prefería las partes superiores: el rostro, los brazos, las manos; y trataba de no meterse con las zonas despreciables debajo de la cintura. De esta selección corporal fueron hijas la mayoría de las representaciones femeninas (y masculinas) desde la Colonia. Pero esta sectorización corporal regida por el dogma piadoso no funciona en la santa Teresa de esta exposición. El énfasis que hace el fotógrafo contemporáneo (nuevo demiurgo y constructor de corporalidades e identidades) recae exactamente

sobre las partes del cuerpo desechadas por la iconografía tradicional de los santos. Son unas plantas de pies las que aparecen en un primer plano, esos órganos ignorados y despreciados, que aquí llegan incluso a reemplazar al divino rostro, que desaparece bajo una misteriosa sombra.

Estos pies, además, son populares y mestizos, mientras los cuerpos contra los que luchaban las santas eran de clase alta y caucásicos. La santidad y la perfección espiritual eran blancas entre nosotros, como quedó establecido en los tratados de pintura del Barroco a los que debían plegarse los artistas coloniales. Estas místicas han sido representadas desde Bernini como mujeres jóvenes, de facciones perfectas y arias. En nuestra tradición local la galería de las monjas muertas se acoge a este autoritario código iconográfico. En estos retratos se reflejaban los cuerpos de las monjas de clausura coloniales que correspondían a los cánones de clase, raza y belleza de las hijas de las familias más prestantes de Nueva Granada.

La Santa Teresa de esta exposición, sin embargo, reclama su cuerpo. No quiere castillos interiores ni cielos etéreos. Los cambia por la espacialidad y la exterioridad. Quiere caminar por la tierra con unos pies sucios y mestizos. Así, esta representación abandona el estereotipo de la santa blanca, espiritual y de belleza ortodoxa, y lo cambia por una mujer popular que apenas intuimos en un claroscuro contemporáneo y prosaico que ya no es el del barroco. La santidad colombiana es aquí y ahora. Y tiene cuerpo.

Cuerpos entre la santidad, la carne y el mercadeo

Este cuerpo también parece devolverse a la Virgen en la obra *Revelaciones* de Jorge Zapata, participante de la Bienal de Comfenalco 2009. La Virgen María, gran matriz de las representaciones femeninas en Occidente, fue instaurada precisamente sobre la negación de su cuerpo. María virgen, la mujer asexual que concibió a su hijo espiritualmente, la que no murió ni se descompuso en una tumba sino que ascendió en olor a santidad al cielo, ha sido el molde para la representación de los cuerpos femeninos en América. Pero, de otro lado, también el gran precedente de su negación en los imaginarios culturales y en nuestra historia del arte. Por eso

resulta particularmente subversor que en esta obra la inconfundible silueta mariana aparezca como una mancha de sangre sobre una toalla higiénica. Esta obra hay que tratar de verla más allá de la visión superficial que la leería como una herejía e irrespeto al dogma católico. Así, lo que aparece allí, después de un análisis detenido, es una deconstrucción del símbolo más emblemáticamente fundador de lo femenino en nuestra cultura.

Una de las grandes tendencias del arte contemporáneo ha sido la del reencuentro con el cuerpo negado por la bidimensionalidad e idealización de la pintura occidental. Durante siglos de representaciones primaron platonismos y neoplatonismos, que consideraron que en una obra de arte la materia debía perderse en la forma, el cuerpo en la idea, la realidad en la apariencia hasta que nada existiera "por la materia, sino por la forma".¹ El arte contemporáneo, por el contrario, ha protagonizado un regreso a la materia y al cuerpo. Es un arte que "interroga nuevamente al cuerpo, recupera la materia, impulsa su retorno al tiempo y la mundanidad y, por tanto, indaga en la corrupción".² Así el cuerpo, como un ente vulnerable y frágil, corruptible pero vivo, ha recobrado de múltiples formas sus derechos. Y por ello los fluidos corporales como el sudor, la orina, el semen y la sangre han sido invitados frecuentes de estos tiempos. Traerlos a escena sería una manera de devolver "a lo vivo a su auténtica naturaleza de materia".³

Representar a la Virgen María como una mancha de sangre se convierte en una reivindicación de la carnalidad del cuerpo de la mujer, ahogada en la espiritualidad no sólo del dogma cristiano, sino de las representaciones visuales del arte occidental. Si la sangre en la tradición cristiana estuvo ligada místicamente a la espiritualidad, ahora se ve desde su naturaleza de fluido biológico y matérico. La virgen de Zapata, con sus transgresiones, preguntas y resignificaciones, establece una conexión evidente con el emblemático y polémico *Cristo sumergido en orines* del artista estadounidense Andrés Serrano, quien precisamente con esta acción quiso devolverle al cuerpo de Cristo la corporalidad negada por Occidente. Zapata también toma el toro por los cuernos, pinta una sangre roja con forma de mujer sobre este fetiche del consumo y une en un solo golpe

visual las dos mitologías de lo femenino en las iconografías tradicionales y publicitarias, creando un corto circuito que no termina de revelarnos todas sus consecuencias.

Femenino, masculino: ¿hasta dónde, desde cuándo?

Lo femenino y lo masculino es también interrogado en dos obras de la exposición *Casa de Citas* del Museo de Antioquia. En la serie *Auto-poesis*, el artista Santiago Monge aparece en una fotografía caracterizado como Frida Kahlo, con sus colores estridentes, sus mantos en la cabeza, sus huipiles. Frida es el nuevo ícono de la feminidad latinoamericana, como lo es Marilyn de la norteamericana. Monge también se apropia de la mediática imagen de esta última haciendo autostop desnuda en una autopista y se retrata a sí mismo en *Esteroscopia* llevando encima sólo una carterita, un cigarrillo en la boca, unos tacones y todo el repertorio de gestos eróticos de Marilyn. Estas imágenes están llenas de preguntas sobre el sexo y el género, al igual que la serie *Miss Venus* de Liliana Correa en la misma exposición, donde la artista da su versión de la Venus de Boticelli, otra gran matriz de lo femenino en Occidente. Correa recrea con modelos travestis y una modelo negra el clásico cuadro del Renacimiento, con el que se establecieron canónicamente los presupuestos visuales de lo femenino en Occidente y que más que una imagen, han sido un autoritario mandato visual a imitar. Estos nuevos cuerpos negros, híbridos, hermafroditas, explotan y desactivan los controles icónicos de la feminidad. Las preguntas surgen: ¿hasta dónde llega el género y hasta donde el sexo? ¿Son conceptos intercambiables? ¿Son culturales e históricos, o naturales y esenciales?

El sexo es un concepto biológico que divide a la especie humana según sus genitales en varones y mujeres. El género, en cambio, se refiere al conjunto de valores, roles, comportamientos, actitudes y expectativas que cada cultura diseña y adjudica los a unos y otras.⁴ Estos valores no son neutros ni inocentes y han sido edificados mediante constreñimientos sociales, culturales, religiosos y médicos, entre otros mecanismos. Así, el cuerpo de la mujer (y por supuesto, el del hombre) es el resultado de un proceso histórico y social por el cual éste ha sido moldeado, construi-

do y marcado palmo a palmo. La imagen entra a ratificar estas representaciones sociales de los cuerpos. Pero los cuerpos se diferencian en las representaciones occidentales de la historia del arte no precisamente porque se les marque sus caracteres sexuales, los cuales por el contrario, son muchas veces disimulados, sino porque “se representa sobre ellos la idea de dos mundos separados, el femenino y el masculino”.⁵ Uno de los cuales, el masculino, tiene poder sobre otro, el femenino. A las mujeres confinadas al mundo de la feminidad y a los hombres en el de la masculinidad se les hace corresponder apariencias, gestos, actitudes corporales, trajes, presentados como opuestos. Estas representaciones, pasan a su vez, a convertirse en el más autoritario de los espejos, construido con unos códigos visuales y culturales, que con el tiempo parecen convertirse en determinaciones genéticas y naturales. Las fotografías de Monge y Correa desvirtúan este sobre-cuerpo que se instala sobre hombres y mujeres, y cuestiona con esta crítica radical los límites entre lo masculino y lo femenino en nuestra sociedad, iconografías e historia visual.

Estereotipos y deconstrucciones, herejías y afirmaciones, parodia y poesía, el cuerpo de la mujer en la contemporaneidad continúa siendo un lego de deseos, vacíos, miembros, prótesis, aspiraciones, fracasos y preguntas que estos artistas se empeñan en armar y desarmar. Mientras, afortunadamente, se nos escapa una imagen definitiva de la mujer, que aún continúa en el terreno de las construcciones. ■

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga, con énfasis en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Candidata a Magister en Historia de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora de varias revistas nacionales y latinoamericanas.

Notas

1 Conceptos de Schiller, citados por Pere Salabert. *Pintura Anémica, Cuerpo Suculento*. Barcelona: Laertes, 2003, p. 19.

2 *Ibíd.*, p. 37.

3 *Ibíd.*, p. 298.

4 Juan Vicente Aliaga. *Cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Nerea, 2004, p. 11.

5 Zenaida Osorio. *Personas ilustradas. La imagen en la iconografía escolar colombiana*. Bogotá: Colciencias, 2001.