

Monográfico Atrio 1



no solo musas

mujeres creadoras
en el arte iberoamericano

Eunice Miranda Tapia, ed.



no solo musas

**mujeres creadoras
en el arte iberoamericano**

Eunice Miranda Tapia, ed.

© 2019

Monográfico Atrio

1.^{er} volumen

Editora

Eunice Miranda Tapia

Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Índice

Prólogo	7
Ana Aranda Bernal	
Presentación	10
Eunice Miranda Tapia	
CREADORAS Y TRANSGRESORAS	
Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)	15
Clara Solbes Borja	
Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural.	27
Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)	
Esmeralda Broullón-Acuña	
Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes	42
Edmara Elisa Jordán Montilla	
Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero.	55
Algunos ejemplos del siglo XXI en España	
Laura Luque Rodrigo	
Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte.	
Expresiones de arte transgresoras	67
Patricia Oliva Barboza	
ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS	
La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento	81
en artistas femeninas contemporáneas	
Elisa de la Torre	
Acerca de mujeres y arte cubano	91
Carolina María Sánchez Abella	

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio Sara Elena Rodríguez Tovar	103
<i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana Sandra Patricia Bautista Santos	114
EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN	
Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira	128
"mirar(nos)otras": o desenho como ação e dispositivo de arte relacional Natália Fernandes Brescancini	142
En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica Natalia Alarcón Pino	156
Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i> Mari Gemma De La Cruz	168
Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea Paul Parra Moreno	182

PRÓLOGO

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

NO SOLO MUSAS constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y reseñas que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.¹

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnánim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.²

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.³

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.

PRESENTACIÓN

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

**En primera
persona:
memorias, reflexiones
y documentación
sobre procesos
de creación**



Fig. 3. Natalia Alarcón Pino, parte de la serie *Estudio de fragmentos*, 2018.
Óleo sobre madera, 20 x 15 cm. Valencia, España.

En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica

In Search of Another Possible Body from a Pictorial Practice Perspective

Natalia Alarcón Pino

Universidad Politécnica, Valencia (España)

alarcon.nataly@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2608-0363>

Resumen

Las siguientes reflexiones surgen desde mi práctica pictórica, la que intenta problematizar desde la representación visual del cuerpo, diferentes cuestiones referidas al mismo, desde un aspecto social, cultural y político. En ese sentido el proceso de creación cobra relevancia al ser considerado un quehacer que invita a la reflexión constante y que se desarrolla desde la teoría y la práctica crítica. Práctica pictórica que me permite construir otras subjetividades, sentido y presencias hoy en día.

Palabras clave: pintura; cuerpo; representación; visualidad; identidad.

Abstract

The following reflections originate from my pictorial practice. Its purpose is to problematize it from visual body representation and issues that relate to it from a social, cultural and political standpoint. In a sense, the process of the creation becomes relevant as it is considered a task that incites a constant reflection, from theory and critical practice, a pictorial practice that allows me to build other subjectivities, meaning, and existence nowadays.

Keywords: painting; body; representation; visuality; identity.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Alarcón Pino, Natalia. "En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 156-67. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.

© 2019 Natalia Alarcón Pino. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Toda práctica artística comienza con un conjunto de decisiones (la elección de las herramientas, de los soportes, de los temas) y por la elección de una actitud con la que el artista habitará estos materiales... El artista se construye así una <<identidad formal>> a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor.¹

Podemos establecer que la práctica artística es pensada y articulada de manera crítica y reflexiva para producir significados mediante la visualidad, en mi caso desde el medio pictórico. Por lo que las decisiones que escogemos en el proceso creativo se vuelven relevantes al momento de representar una imagen con la que podremos construir diferentes caminos para comprender nuestro entorno y a nosotras/os.

En ese sentido mi proceso de investigación pictórica pretende mediante la representación pictórica del cuerpo, preguntarse sobre la construcción tanto visual como social del sujeto contemporáneo. Mi intención es acercarme por medio del carácter analógico de la pintura y la dimensión mecánica de la fotografía a la imagen de un cuerpo en constante mutación y transformación, que sobrepase los límites de la realidad hacia lo diferente, exponiendo y situando al cuerpo y a la pintura entre la figuración y la abstracción.

El proceso pictórico que he ido desarrollando, este último tiempo, se da inicio con la fotografía a cuerpos en diferentes poses. Estas fotografías son pensadas en función de la pintura. Es decir considerando sus posibilidades plásticas al trasladar luces, sombras, matices al soporte pictórico. Algunas de estas fotografías luego son parte de un collage fotográfico que realizo para iniciar el proceso de transformación del cuerpo. La fotografía y su manipulación me sirven para poder ingresar a un nuevo cuerpo, para desarrollar una imagen diferente a la inicial. Para que al ser trasladada al soporte pictórico, vuelva a ingresar a otra transformación pero esta vez manual y gestual. Este conjunto de acciones comienzan a crear el diagrama pictórico, que me guiarán hacia ese acontecimiento, entendido con el filósofo Deleuze,² lo que hará surgir una presencia corporal.

La pintura me permite desde el gesto manual, ingresar al cuerpo, mediante matices, texturas, capas. A través de la pintura pretendo volver a descomponer el cuerpo y las poses, en una especie de lucha, transformación, mezcla, mutación corporal que revele otra materialidad, otra forma, otra carne, otra piel, otro sujeto. Creando así otro cuerpo, mediante la mezcla de poses, colores, formas y gestos. Se expone así una representación carnal y matérica. El cuerpo confirma su existencia a través del espacio y el gesto manual que la pintura le proporciona.

1. Nicolas Bourriaud, *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí* (Murcia: CENDEAC, 2019), 69.

2. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena libros, 2002).

Si bien este proceso de transformación se inicia con la fotografía, es la pintura la que permite sobrepasar los límites de la realidad hacia lo diferente. El proceso manual, de mancha y trazos deja de lado cualquier intento de ilusión, haciéndonos sentir la idea de un cuerpo monstruoso que se hace fotografía y deviene real cuando termina en pintura.

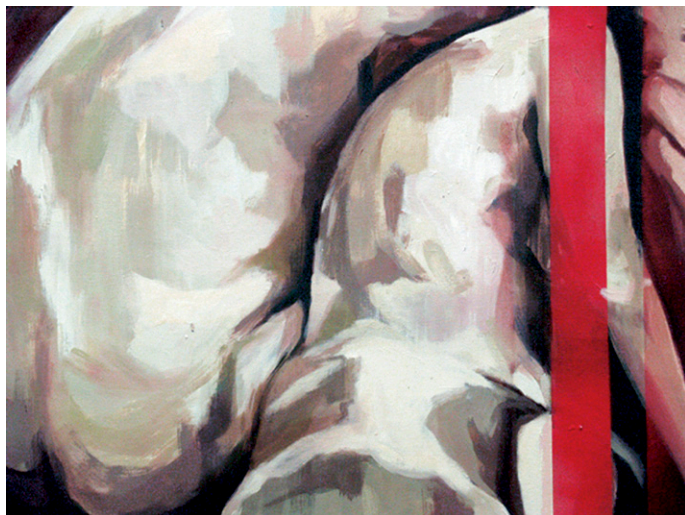


Fig. 1. Natalia Alarcón Pino, Fragmento detalle de obra *Posibilidades del cuerpo*, 2019. Óleo sobre tela, 114 x 90 cm. Valencia, España.

Durante el proceso pictórico voy tomando una serie de decisiones plásticas en la búsqueda de diferentes posibilidades para representar el cuerpo. Lo reinterpreto varias veces, como forma completa o fragmentada. Desde una misma imagen pueden surgir un sinfín de pinturas, pienso y vuelo a re-pensar el cuerpo desde la pintura, el que se termina transformando en mancha, en un plano de color con forma o sin forma. A veces se queda en la figuración a veces se vuelve gesto, mancha, línea.

Pintar, hacer aparecer, evocar, son características propias de la pintura, que a través de su carácter analógico generan una serie de relaciones, que hacen de ella una plataforma de imágenes sensibles. "La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación."³ Cuando Deleuze habla sobre esta característica de la pintura, deja en claro la diferencia que hay entre representar y presentar. La representación, como un acto que involucra relaciones entre una imagen y un objeto que se supone que ilustra, mientras que la presencia es propia de la pintura. Si bien ésta, establece relaciones con un objeto "X", lo que se logra pintar en el cuadro, no es el simple objeto representado, sino que en cuanto es vivido como experimentado la sensación del cuerpo pintado. En efecto, la pintura no busca una narrativa ni objeto que ilustrar, sino más bien intenta mostrar el cuerpo desde la sensación.

Gracias a Deleuze entendemos que la pintura pasa por distintos niveles sensitivos, para lograr llegar al 'hecho pictórico', estos son los niveles de ritmo y movimiento que encontramos en el cuadro, los cuales se alejan de lo representacional, para ingresar al campo de lo presencial. Al respecto podríamos decir también que a través de la pintura se logra

3. Deleuze, 58.



Fig. 2. Collage fotográfico que utilizo para realizar las pinturas.

desarrollar un 'acontecimiento', donde se establece un vínculo entre el cuerpo del pintor y el lienzo. Se genera ese momento único en el cual queda registrado el tiempo y el acto manual. La imagen se desarrolla en tiempos pausados, el tiempo se logra embalsamar ahí, cuando se pinta. De esta forma la pintura hace surgir un 'acontecimiento', el acontecimiento de las fuerzas y las sensaciones presente en la tela.

Hablar desde la pintura es hablar de un proceso creativo y reflexivo que nos permite comprender nuestro entorno y así mismo a nosotras como sujetos dentro de un espacio que habitamos siendo cuerpo. Podemos decir que en la pintura hay diferentes cuerpos

presentes. El cuerpo del pintor, quien ejecuta y deja el registro en la tela, el cuerpo representado y el cuerpo de quien lo observa. La práctica pictórica realiza una gestualidad que deja un registro en la tela, produciendo con ella un cuerpo del proceso. La pintura descubre la realidad material del cuerpo, la expone al momento de representarlo. De esta forma, lo que se logra despejar en este proceso es una presencia que actúa sobre el sistema nervioso, develando un registro temporal y matérico diferente a los tiempos que habitamos hoy en día.

Como bien he indicado el cuerpo es el referente que da motivo a mi obra y es el que también motiva mi investigación teórica. Me encuentro en la búsqueda constante de otros cuerpos posibles que puedan surgir junto a la pintura. En ese sentido todas las metodologías utilizadas son pensadas en función de la imagen que se re-presentará. El proceso pictórico en sí conlleva un proceso de aprendizaje constante, de reflexión y actuar que nos permite desarrollar diferentes realidades, sentidos y presencias.

Durante toda la historia del arte, en el acto de reproducir y representar una imagen, una realidad, es parte del mundo en el que vivimos. La pintura es una de las prácticas visuales más antiguas y ha pasado por diferentes fases de desarrollo hasta la actualidad. Ha ido dejando de tener la relevancia que tuvo en su momento como medio productor de imágenes. Función que ha sido relevada por la imagen fotográfica. Medios que hoy nos invaden en diferentes ámbitos de la vida cotidiana.

Vivimos en una sociedad del espectáculo, establece Sontag,⁴ toda situación se ha transformado en ello. Los medios masivos de comunicación, como la televisión, internet, la manera en que se emplean y la frecuencia con la que se ven, tan solo sirven para saciar la necesidad de ver más. Donde las personas están mediatizadas por las imágenes. Existe una reproducción de la realidad bajo los tiempos y deseos sociales, en donde la producción masiva y la circulación se vuelven cotidianas en nuestra cultura visual.

Nos encontramos rodeados y atosigados por un sinfín de imágenes. Este consumismo masivo de imágenes va creando un imaginario vacío y limitado. Restringido a un tipo de imágenes, que intenta reinar sobre la vista. Sin duda este consumismo despavorido de imágenes es parte de una lógica establecida para eliminar cualquier acto de subjetividad y sensibilidad productiva. Frente a esta invasión mediática tecnológica el teórico español David Pérez establece a la práctica artística como un ámbito de acción:

La actividad artística —sea cual sea su ámbito concreto de manifestación— debe reaccionar recuperando la posibilidad de una mirada renovada a través de la cual pueda provocarse la dislocación de la temporalidad impuesta en la que vivimos, esa temporalidad, generadora de relaciones y espacios, en los que el ver queda empobrecido debido a la propia sobresaturación visual y al consiguiente ruido megainformativo.⁵

Relevante en ese sentido como John Berger establece a el acto de pintar como un acto de resistencia “Me baso en la conclusión de algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible: pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanza”⁶ así mismo en relación a la pintura y su forma de crear establece de forma pertinente y poética:

Se ha vuelto importante el hecho de pintar un buey desollado como en otras épocas, pero siempre distinto. No como pintaba la comida los romanos ni como Rembrandt, ni tampoco como Soutine o como Bacon. ...de pronto, la posibilidad de pintar esto se ha hecho urgente, necesaria, esencial: la sangre y sacrificio. Pero también funcionaría con una manzana con una cara. Uno tiene que arrancar las cosas, una a una,

4. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Buenos Aires: Debolsillo, 2012).

5. David Pérez, “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...”, *ARS NOVA: Dossier Comunidad Valenciana*, no. 1/2 (2002), 4.

6. John Berger, *Desde el taller. Diálogos entre Ives y John Berger con Emmanuel Favre* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 128.

de la pegajosidad de Berlusconi, y hacerlas de nuevo, frescas, limpias, mostrarlas palpitantes o con un dulce podredumbre.⁷

Esta subjetividad presente en el carácter tradicional y artesanal que esta forma de arte implica, conlleva una relación temporal con el mundo, distinto al que propone la racionalización de la vida moderna. El acto manual hace presente un momento determinado, vivido junto al cuerpo de quien lo realiza. En una pintura se logra desarrollar un registro corporal, temporal y sensitivo. Eso me parece relevante, mientras existe un proceso de producción industrial, que intenta borrar cualquier registro manual de los procesos de fabricación. De este modo, el cuerpo se transforma al ritmo de la maquinaria y el cuerpo-sujeto se encuentra consumido en el mundo que lo rodea, preocupado por la producción del capital.

En otras palabras, el cuerpo dentro de la sociedad globalizada y mediatizada está sometido a la inmediatez de la producción, ejerciéndose un control de los cuerpos y de las personas. Así, el cuerpo se transforma en una expresión de las exigencias del sistema capitalista. Somos lo que la sociedad es y nuestro cuerpo se transforma y se construye bajo esa lógica. El cuerpo para Foucault existe en y a través de un sistema político, que proporciona al individuo un espacio donde comportarse y adoptar una postura determinada, dentro de distintos medios disciplinarios y de producción: "La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. Entendiendo *el cuerpo dócil* como el cuerpo sometido, que puede ser utilizado, transformado y perfeccionado. Si el cuerpo humano es una fuerza productiva es porque está obligado a trabajar y está obligado porque se halla rodeado de fuerzas políticas, atrapado en el mecanismo de poder."⁸

En ese sentido, la relación que nuestro cuerpo establece con el entorno es una relación de lejanía, pues no logramos mantener conocimiento de nuestro cuerpo a partir de nosotros, sino que a partir de la producción en la que nos encontramos sometidos. En consecuencia, me parece relevante cómo la pintura puede hacernos más conscientes de nuestros actos, que, si bien son mecanizados y transformados bajo una lógica de trabajo, son vividos desde la subjetividad. Lo que se desarrolla con la pintura es único e irrepetible: gestos, manchas, borrones, huellas hechas a pulso.

Por otro lado, la construcción del cuerpo en la sociedad actual se ve modificada por ciertos patrones y cánones de representación. Hoy en día el cuerpo será definido y tratado conforme a la cosmovisión vigente en cada sociedad, será transformado bajo un sistema de normas establecidas. Muchas de estas están presentes en los medios de comunicación visual y en la publicidad. La cultura mediática construye de esta forma una imagen modélica e idealizada del cuerpo, donde la sociedad se refleja.

7. Berger, 128.

8. Michael Foucault, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (México: Siglo Veintiuno, 1998), 141.

Bajo dicho contexto, las imágenes mediáticas son las que nos forman y establecen como personas a fin de una necesidad de ser aceptados por el grupo social: la publicidad nos entrega el mensaje del sujeto feliz en un cuerpo perfecto. Esto se ha transformado en una parte importante de la identidad del ser humano. Hoy tenemos la posibilidad de manipular nuestro cuerpo, que puede ser creado, aumentado o reconstruido. Las personas se han vuelto agentes activos en la gestión y mantenimiento de sus cuerpos en función de los medios.

En otras palabras, la imagen nos configura y es parte de una experiencia directa con la realidad. Cuando observamos imágenes a diario en los medios, confirmamos el presente, dilatando nuestras expe-

riencias mediante fotografías e incapacitando las relaciones en la vida real. Cierta fotografía publicitaria y mediática genera en la actualidad una imagen en el sujeto que gira en torno al espectáculo y que obliga a las personas a ser consumidores visuales, construyendo su imagen desde el totalitarismo de los medios. Para Baudrillard todo el universo se despliega en nuestra pantalla y al vivir en el éxtasis de la comunicación, vivimos en la obscenidad de lo demasiado visible "La proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo."⁹ Desde el éxtasis de la comunicación visual construimos nuestros cuerpos, una mirada que se nos impone como única para sentirnos aceptados.



Fig. 4. Natalia Alarcón Pino, *sin título*, 2019. Óleo sobre papel vegetal sobre papel con spray rojo, 20 x 24 cm. Valencia, España.

9. Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación," en *La posmodernidad*, editado por Hal Foster (Barcelona: Kairós, 1985), 196.

Citando a Guy Debord, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. Esta mirada se centra en los medios de comunicación de masas, que es el lugar abrumador donde se ejerce esta producción. Es el lugar que ha generado una comunicación unilateral, que hace que creamos una sola mirada del mundo, donde nuestros gestos y sensaciones ya no son nuestros. Mientras más nos aceptamos y reconocemos en las imágenes dominantes, menos comprendemos nuestra existencia y deseos. "La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas."¹⁰

A partir de lo planteado, se podría decir que la imagen del cuerpo, hoy en día, está mediatizada y por ende el sujeto contemporáneo y su sistema de relaciones, también. Bajo este marco, nos resulta difícil aproximarnos a nuestra propia imagen sin los clichés de un canon idealizado. Una de las causas de este paradigma unívoco, se debe a la poca capacidad de reacción de la sociedad, la cual ha permitido a los medios de comunicación ejercer una influencia cada vez más poderosa sobre la audiencia, reduciendo la vida a las lógicas de consumo. "Sólo hay necesidades porque el mismo sistema necesita que las haya,"¹¹ como se establece en el libro *La sociedad de consumo*, las necesidades son impuestas. Bajo esta lógica, vamos consumiendo imágenes, revistas de moda, publicidad, noticias, etc.; que modifican la imagen del cuerpo hacia 'seres mejorados', sujetos con un cuerpo rejuvenecido, más vivaz y activo. Como indica Baudrillard, estas son las posibilidades que nos entregan los medios. Los tratamientos de belleza, los regímenes alimenticios y las prácticas sacrificiales son testimonios de que "el cuerpo hoy a llegado a ser *objeto de salvación*."¹²

Bajo la existencia de una propaganda incesante, se nos quiere recordar que tenemos un solo cuerpo y por eso hay que cuidarlo, respetarlo, mejorarlo, salvarlo. De esta forma el cuerpo se transforma en un objeto donde el sujeto hoy en día invierte económicamente en él. Sin duda, hoy en día se nos propone una única mirada del cuerpo, que está centrada en mejorarlo constantemente, para que rinda, para que funcione. Se invierte tiempo y dinero en él para producir una imagen modélica.

El cuerpo llega a ser, en una reinversión total, ese objeto amenazante que es necesario vigilar, reducir, mortificar con fines 'estéticos', con la mirada fija en las modelos escuálidas, descarnadas, de *Vogue*, en las que es posible descifrar toda la agresividad inversa en una sociedad de abundancia.¹³

10. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 18.

11. Baudrillard, *La sociedad de consumo*, 156.

12. Baudrillard, 157.

13. Baudrillard, 175.



Fig. 5. Natalia Alarcón Pino, *Diálogos entre la forma y la sin forma del cuerpo*, 2019. Composición sobre muro, 100 x 150 cm. Valencia, España.

De acuerdo a lo establecido se puede afirmar que existe un cuerpo que ya no es carnal, sino más bien es un objeto de culto narcisista. Se va creando de esta forma un cuerpo descarnalizado, un cuerpo ficticio que tiene una forma determinada. Un cuerpo carente de textura y subjetividad. Bajo esta mirada del cuerpo como objeto de consumo, éste pierde identidad y forma propia. Se convierte en un artefacto de la revolución tecnológica. Y es explotado con fines productivos y de rendimiento.

De acuerdo a lo planteado, es importante que exista un cuestionamiento de la imagen del cuerpo impuesta por la sociedad, para enfocarnos, en cambio, hacia una nueva mirada, interior y real. Por eso me parece importante establecer que se pueden generar otros planteamientos a partir de medios como la pintura, cuyo carácter manual nos permite un acercamiento a la visualidad desde otras perspectivas, cercanas y sensitivas. La pintura en este sentido nos posibilita distintas maneras de entender la imagen, ya que al no tener una sola lectura,

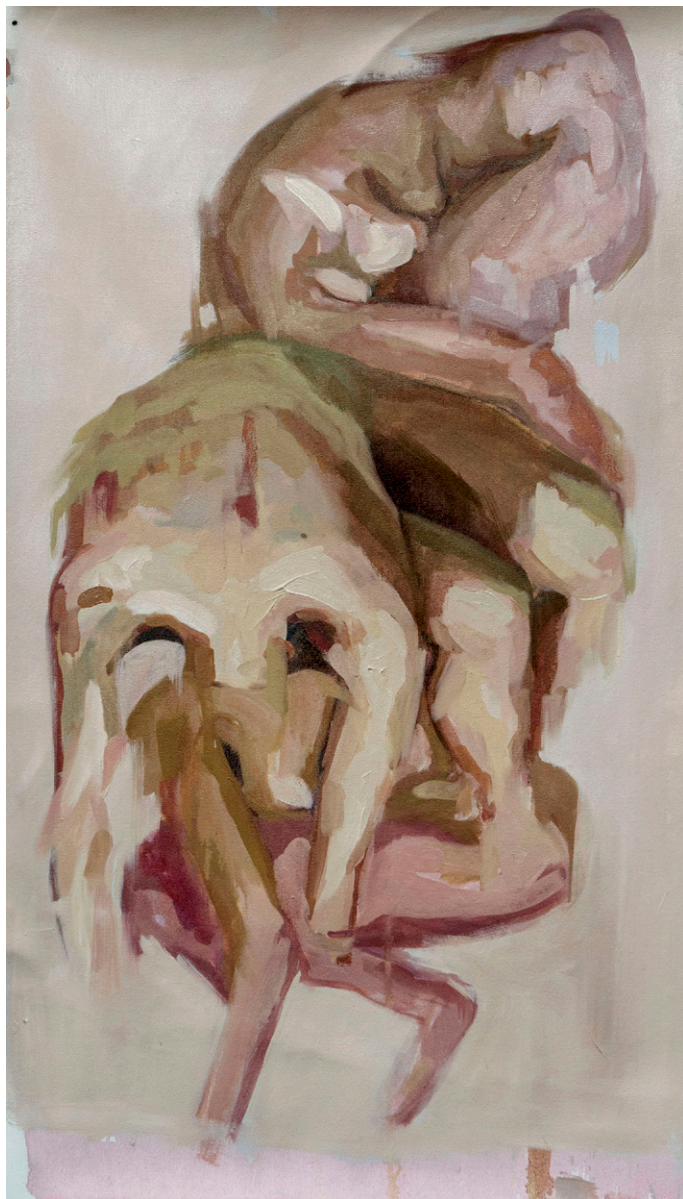


Fig. 6. Natalia Alarcón Pino, *Otra forma posible*, 2018. Óleo sobre tela sin bastidor, 90 x 75 cm. Valencia, España.

facilita nuevas maneras de entender el cuerpo y el mundo. A partir de la historia del arte podemos apreciar cómo la imagen pictórica ha logrado cuestionar el imaginario establecido. Pintores como Goya, Bacon, Freud, De Kooning han dejado de lado los cánones establecidos, para hablar del cuerpo desde su interior. Como se refiere Deleuze "La pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo."¹⁴

En este sentido, la propia práctica pictórica que intento desarrollar va por caminos cercanos a lo planteado, para aproximarme a una mirada diferente del cuerpo. Con cierta certeza el proceso pictórico que he desarrollado ha sido parte de una transformación que me ha llevado a pensar el cuerpo desde una especie de metamorfosis y mutación constante. A partir de lo planteado considero que la pintura nos puede invitar a verlo no tan sólo como un objeto narcisista, como decía Baudrillard, sino más bien

como un cuerpo que existe y es aceptado desde su materialidad, sus pliegues, colores y texturas carnales.

14. Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena libros, 2002), 61.

De esta forma es importante la noción de pintura que me he ido acercando, la cual en sintonía con las reflexiones de Gilles Deleuze, se propone directamente despejar la presencia que hay bajo la representación. Esta manera de entender la pintura me parece necesaria, ya que nos invita a entender la visualidad desde sus sentidos presenciales y no narrativos. Así, nos alejamos de las estrategias visuales que, ancladas en el cliché, operan a diario en los medios masivos de circulación de imágenes, para acercarnos, en cambio, a la existencia de un ser diferente.

Dicho lo anterior, la propia práctica pictórica intenta 'sacar hacia afuera' la figura conflictiva del cuerpo, reafirmando su estatuto político. Heredera de la pintura de Bacon y/o de Goya, como la continuación del grito amenazante de sus cuerpos ante la frenética e imparable sucesión de imágenes estereotipadas de la humanidad: el desgarrar de la carne hecho impostura.

Bibliografía

- Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Baudrillard, Jean. "El éxtasis de la comunicación." En *La posmodernidad*. Editado por Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985.
- . *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Berger, John. *Desde el taller. Diálogos entre Ives y John Berger con Emmanuel Favre*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC, 2019.
- Cortés, José Miguel. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Deleuze, Gilles. *El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- . *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1998.
- Maubert, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado, 2012.