

La figura al desnudo y el cuerpo como metáfora

José Alberto Ruffoni Castellano

UCA

Rosa Vives Almansa

USE

RESUMEN

El hecho de acercar a los futuros docentes a los estudios de género en el arte supone un intento de abolir la hegemonía masculina que, de una manera generalizada, sigue subyacente en la cultura visual del alumnado universitario, fiel reflejo de una situación que aún es la predominante en la sociedad actual. En este artículo, se trata de iniciar una aproximación al tema mediante la investigación de dos artistas cuya repercusión mediática ha resultado menor, a pesar de la intensa singularidad de sus obras fotográficas, como son Francesca Woodman y Claude Cahun.

Palabras clave: Coeducación estética; interpretación; auto-representación y autoexpresión; cuerpo humano e identidad; afinidad entre las artes.

ABSTRACT

Approaching gender studies in art to future teachers is an attempt to abolish the male hegemony that still underlay in the visual culture of university students, as a reflection of a state of affairs that is still widely the predominantly in today's society. This article, it's just a start for this approach to the subject through the investigation of two artists whose media coverage has been reduced, despite the intense singularity of their photographic works, such as Francesca Woodman and Claude Cahun.

El hecho de acercarnos a la relación que los estudios de género guardan con la expresión artística supone para nosotros, como docentes de dos facultades de Ciencias de la Educación, una continuación lógica de una determinada línea de investigación. Esta se basa en la apreciación del arte moderno y contemporáneo, tratando de que esta actitud de apertura mental se transfiera desde el ámbito simplemente didáctico de las artes plásticas a otro más amplio, implicando la formación cultural y los valores éticos propios de los estudiantes de ambos géneros. Estos llegan al primer curso con unas competencias bastante limitadas en lo relativo a sus conocimientos artísticos, una deficiencia propia de nuestro sistema educativo en el que las sucesivas reformas han ido en detrimento de las disciplinas humanas, limitando su formación como receptores del panorama creativo tanto desde el punto de vista artístico como cultural.

Un ejemplo de este hecho lo constatamos cuando a modo de encuesta inicial les solicitamos como que escriban el nombre de cinco artistas visuales del siglo XX, lo cual un tanto por ciento más bien reducido logran hacerlo con alguna dificultad. En cambio, cuando a continuación se les plantea esta misma actividad acerca de las artistas visuales, el espacio del papel suele quedar en blanco, exceptuando a veces la figura mediática de Frida Khalo.

Este hecho, sin duda, constituye un fiel reflejo de una tendencia excluyente que viene determinada histórica y socialmente por un sistema de valores androcentrista que aún hoy se puede advertir en como el predominio masculino sigue prevaleciendo en muchos sectores de nuestra cultura, del cual evidentemente no queda al margen el referido a las artes visuales. Esto afecta directamente a la divulgación de la influencia ejercida por las obras de las artistas en su tiempo, las cuales continúan relegadas en un muy segundo plano respecto a las de sus coetáneos masculinos, persistiendo esa situación habitual que tiende a invisibilizarlas.

En síntesis, uno de los puntos que motivaron la escritura este artículo parte de la lectura de un libro de Rafael Argullol titulado *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*. En el prólogo, el autor indica que su propósito es llevar a cabo un estudio desde una concepción de escritura transversal, en la que el conocimiento sobre un determinado tema se ve tamizado a través de las emociones y recuerdos que este le evoca desde su propia experiencia personal, muchas veces proyectando sus observaciones de un carácter netamente subjetivo. Siguiendo este criterio repasa pormenorizadamente aquellas obras del arte que le permitieron durante su adolescencia acceder al mundo del erotismo y de la sensualidad, en unos tiempos para nada permisivos con estas cuestiones, a la vez que presenta el tema del desnudo como uno de los principales ejes vertebradores de la historia del arte universal. En este recorrido hace referencia a diferentes épocas que comprenden un arco histórico tan amplio como el que se extiende desde las pinturas de Pompeya hasta un Balthus fechado en los años 50. Precisamente, debido a lo intrincado que resultó ese proceso de aprendizaje sentimental, el relato logra ser ameno, evitando así caer en el tono académico propio de un manual de arte al uso. Como

es obvio, todos los cuadros a los que el por entonces joven estudiante llegó a tener acceso fueron de autoría masculina, hecho aún generalizado en la mayoría de los museos de bellas artes, con colecciones que preceden al conjunto de autores del siglo XX.

Resulta evidente que esta situación tiene un reflejo directo en la educación artística actual. Hasta hace relativamente muy poco tiempo los textos bibliográficos canónicos sobre el arte moderno hacían referencia casi exclusiva a las grandes figuras masculinas, tales como Picasso, Bacon o Tapiès, obviando tanto cualquier mención relativa a las artistas visuales como a la impronta innovadora que su contribución ejerció sobre la sensibilidad contemporánea. Para encontrar información sobre ellas, a menudo resultaba forzosa la consulta a una sección aparte, aquella que gracias a un conjunto de especialistas se ha ido corrigiendo parcialmente esta asimetría histórica.

En esta misma línea de pensamiento, en un video en el aparece Leonora Carrington ya con una edad avanzada en Méjico, le comentan que es reconocida como una de las mujeres artistas más cotizadas en el mercado, ante lo cual ella se encoje de hombros y exclama “ah!, de las mujeres...”, con un tono resignado por seguir siendo clasificada por esa etiqueta que tanto le debió pesar a lo largo de toda su vida.

Pues bien, la observación reiterada de esta segregación y el descubrimiento progresivo de la singular aportación de una sucesión de artista-as entre cuyas obras no resulta difícil establecer muy diversos nexos de unión, llevaron a plantearnos la posibilidad de hacer una transposición del relato de Argullol, aunque en cierto modo a la inversa. En este, también el cuerpo femenino sería un motivo transmisor de vivencias y de significados, al mismo tiempo que se trataría de asociar los hechos y las aportaciones de una serie de personalidades creativas afines, cada uno/a de ellas aportando su propia contribución. Sin embargo, ya no se trataría de discurrir acerca de la diversidad de la representación del cuerpo femenino en relación con los cánones de belleza de cada época, factor condicionado sin duda por un sistema de valores patriarcal. Esta vez, el foco de atención se desplazaría hacia el fuerte compromiso vital que motivó y sigue motivando a un nutrido grupo de artistas visuales para tomar su propio cuerpo como el leitmotiv de su proceso creativo, en el cual las nociones de arte y vida ya no se pueden entender como ámbitos disociados entre sí.

Por lo tanto, este artículo sería tan solo un esbozo para aproximarse a esa tan necesaria educación sensorial como una parte imprescindible de la formación de la sensibilidad de cada educando, pero esta vez partiendo desde las aportaciones creativas femeninas, que como artistas independientes se han adueñado de su propio cuerpo mediante sus respectivos modos personales de expresión. Evidentemente, al adquirir esa capacidad para permitirnos mirar desde otro prisma contribuirá como un motivo más para estimular este mismo clima de diálogo en comunidad, impulsando un proceso de auto-reconocimiento cuyo objetivo principal consiste en limar las barreras irreconciliables derivadas de la querrela de los sexos. (Prieto, 2007)

Así, como apuntaba antes, uno de los modos eficaces de activar una mirada lúdica frente a las obras de las artes visuales como espectadores es el juego de la intertextualidad (Ruffoni, 2017). En este caso concreto, se pretende que las creaciones de dos artistas modernas se asocien entre sí permitiendo establecer analogías y miradas cruzadas. En este juego de espejos, constatamos cómo de manera natural se van tejiendo una red de conexiones muy significativas que apunta a determinados temas comunes, aunque tratados desde presupuestos estéticos muy diferentes.

En concreto, se tratan de dos artistas que utilizan en su obra su propio cuerpo como motivo recurrente, aludiendo a cuestiones tales como la búsqueda de la identidad, al inevitable cuestionamiento y reivindicación de su sexualidad, también al diálogo íntimo que mantienen con su yo interno. Para ello, se transforman, ya bien sea utilizando la máscara, el disfraz, la apariencia o la puesta en escena. Otros aspectos que ambas tienen en común estriban en su relación más o menos directa con el movimiento surrealista y el poco reconocimiento obtenido por su obra durante su vida por diferentes motivos. Para ello, extrapolaremos el recorrido pictórico al que hemos aludido anteriormente Argullol, al universo también casi intangible que nos refleja la fotografía como medio de expresión autónomo. Para cualquier persona interesada por el arte moderno, resulta patente la diversidad en el conjunto de artistas visuales fotógrafas cuyas obras hayan sido divulgadas para advertir la pluralidad de estilos y de temas tratados. Quizás el caso de Viviane Maier (1926-2009) sea uno de los más paradigmáticos, aquella artista anónima que fue reconocida en el 2009 cuando un historiador adquiere en una subasta una maleta en la que por un efecto del azar aparecen miles de negativos sin revelar. Pero también, sin duda, nos vienen a la mente los nombres de Lisette Model, Diane Arbus, Lee Miller o de Dora Maar, tan solo citar a unas pocas de un conjunto mucho más extenso ¿Por qué la fotografía ha sido un propicio caldo de cultivo para que las artistas muestren su maestría? Quizás una de las principales razones residió en que la aparición de la fotografía supuso una democratización de la imagen, en contra de las limitaciones impuestas tradicionalmente al acceso de la mujer a la formación académica. Sin embargo, la principal razón para enlazarlas con este medio es una pasmosa capacidad intuitiva para saber captar un trozo de realidad perdurable en cada una de las series temáticas en las que suelen irse jalonando los reflejos de su experiencia.

Las fotografías seleccionadas aquí provienen de dos contextos geográficos y temporales distintos, la primera podemos enmarcarla entre los Estados Unidos e Italia en los años setenta, mientras que la segunda se sitúa en Francia, a partir de los años 20. Se podría objetar que el visionado de sus obras dista mucho de mostrarnos una visión del mundo tranquilizadora o apacible, pero precisamente ese ha sido uno de los principales motivos para que la hayamos asociado entre sí. Son precisamente las imágenes que no logran dejarnos indiferentes, aquellas que quizás resulten más perturbadoras a la mirada de

una mayoría de los espectadores, las que aún presentan ese poder transformador de las mentes. Su visionado logra cuestionarnos, implicando una reconceptualización de los sistemas de valores por las normas socialmente establecidas de lo políticamente correcto, así como de las ideas encorsetadas sobre los estereotipos propios de los roles asociados al género.

Para Marián Cao (2004) el arte abre puertas, nos plantea interrogantes, pero nunca llega a responderlos del todo; posiblemente ahí resida su mayor valor, en servir de mecha para seguir autocuestionándonos y para tener que renovar periódicamente nuestra mirada, por lo tanto también la manera en que nos asumimos y narramos. Por tanto, qué mejor forma de empezar a explorar estas dos artistas que acceder a ellas por medio de la tangente de su reflejo en otro medio de expresión, como es un dibujo en el que estas aparecen representadas.



Esta reproducción plantea una referencia directa a una de nuestras protagonistas. En un primer vistazo podría parecerse un fragmento de un cómic o una parte de una tira cómica poco habitual, pero en seguida es perceptible la falta de secuencialidad entre las tres supuestas viñetas. En todo caso, sí podemos afirmar que se trata de tres espacios interiores bastante amplios, en donde distinguimos en cada una de ellas una figura humana en tres posiciones que están entre lo ambiguo y lo insólito. Así, en la imagen central, una mujer con los rasgos faciales algo deformados, aparece agarrada al dintel de una puerta, eludiendo trabajosamente el lastre de la gravedad; en la de la derecha, un plano de otra puerta, guardando un equilibrio inestable, pende oblicuo entre el suelo y la pared, cubriendo un cuerpo del que solo logramos divisar sus extremidades inferiores; y en la última, una figura femenina parece atravesando con su cuerpo el espacio de una chimenea con una base abierta triangular. A medida que seguimos observando este tríptico comienza a ser evidente que estas imágenes tienen visos más bien de ser una ilustración que quizás haga alusión a algún tipo de referencia artística de origen indeterminado, pero que de momento se presagia enigmática y rotunda, tanto por su expresividad como por su extrema sencillez.

En efecto, este dibujo de Tom de Freston revela un homenaje a la artista Francesca Woodman, quien vivió entre 1958 y 1981, una fotógrafa sorprendente en más de un sentido y tan solo conocida por una minoría, un nexo más en común entre las dos artistas tratadas aquí. Concretamente, el dibujo cita a tres de sus obras realizadas entre los años 70 y 80 que forman parte de dos de sus series fotográficas (*On being an angel* y *Providence*, Rhode Island). Son fotografías

en blanco y negro, de pequeño formato, lo que acentúa aún más su carácter de documentos íntimos, a modo de un diario de vivencias confeccionado por medio de imágenes enigmáticas, ya que más allá de su simple descripción, su carga expresiva no es fácilmente trasladable al lenguaje escrito; sin embargo tienen algo que nos atrapa, que nos hace sentirnos especialmente vinculados y empáticos, tanto en el terreno sensitivo como en el cognitivo.

No es para nada habitual en un entorno plagado de convencionalismos sociales esa casi innata capacidad personal para conjugar la autorepresentación desde tantos ángulos y con tanta naturalidad. Muy lejos de la superficialidad característica de los selfies actuales, estas fotos evocan una extensa gama de matices propios de las emociones humanas, desde la fragilidad, trascendiendo la sensación de melancolía, de aislamiento, también mostrando la sublevación y el arrebató; en cualquier caso,

en todas ellas prevalece una carga concentrada de catarsis, de una gran intensidad vital, relacionadas con la búsqueda de su propia identidad personal y artística.

Aunque no se tratan propiamente de autorretratos convencionales, la artista se sirve de su propio cuerpo como único modelo, a menudo desnudándolo parcial o totalmente, en escenarios austeros, en habitáculos deteriorados por el tiempo y clausurados a cualquier tipo de contacto con el exterior. A su vez, estos espacios también constituyen lugares idóneos para poner en práctica la idea expresada ya en 1896 por Henry Bergson del cuerpo como un instrumento de acción. Francesca nos invita a refugiarnos con ella en esos interiores para proceder a la exploración de la presencia material que nos constituye, dejando a un lado cualquier tipo de cobardía para mostrar su diferencia, alentándonos a ser más dueños de nuestra propia identidad para manifestarnos lejos de los tópicos sociales, sin



cortapisas. En cierta manera, sus fotografías representan un registro de acciones o de breves performances que como espectadores activos llegamos a revivir mientras las contemplamos.

“Estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y sin embargo, no ser reconocido por uno mismo.”

En esta cita, John Berger insinúa que estar desnudo escenifica el despojarnos de nuestros disfraces, quizás convirtiendo en careta la superficie de la propia piel. La piel, el órgano de percepción de mayor extensión constituye una de las fuentes más poderosas de estimulación sensorial. También, desde el punto de vista simbólico, la piel forma una barrera sensible y táctil entre el sí mismo y el otro, entre lo interior y lo exterior (Swerdlow, 2002). Esa capa fina, casi imperceptible que nos envuelve, nos protege y sin embargo también nos hace vulnerables, exponiéndonos a la peligrosa experiencia de estar vivos, ya que como se suele decir, en este juego nos jugamos el pellejo a diario. En el caso de Francesca Wodman, ella lo perdió suicidándose a los veintidós años, muy posiblemente en vista de la falta de respuesta de su entorno a sus realizaciones, testimoniando en una carta poco antes:

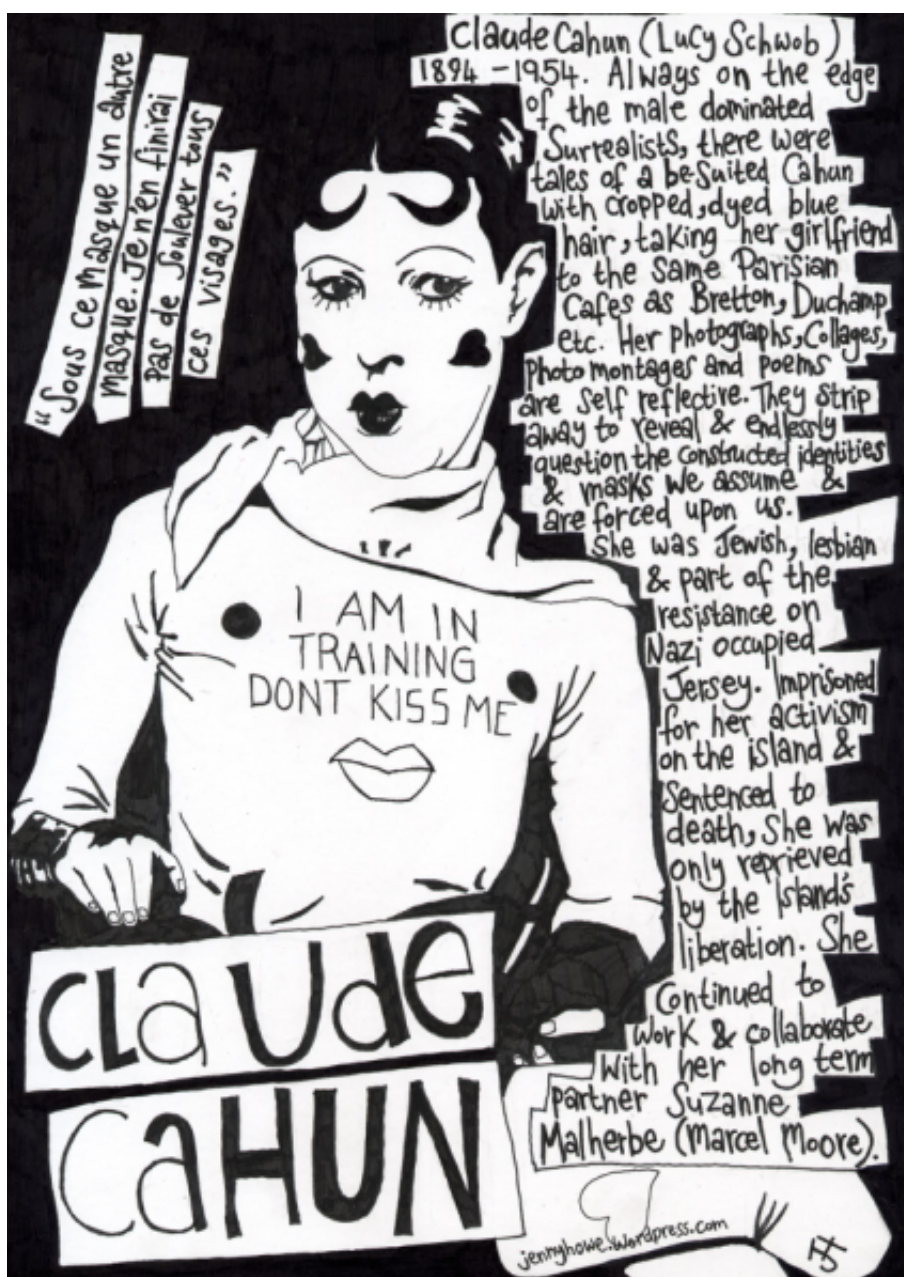
“Mi vida en este punto es como un sedimento muy viejo en una taza de café y preferiría morir joven dejando varias realizaciones... en vez de ir borrando atropelladamente todas estas cosas delicadas...”.

De nuevo una ilustración nos sirve de referencia visual para presentar la brevemente a nuestra segunda artista asociada, para terminar comentando brevemente algunas de las obras que generan una relación de proximidad entre ellas. Esta vez, Jenny Howe nos desvela algunos de los rasgos biográficos que definen a esta otra artista inclasificable, tan solo redescubierta a partir del año 1992, gracias a la tarea investigadora de François Leperlier.

En este caso, para Claude Cahun (1914-1984) la fotografía tan solo fue una de las facetas creativas cultivadas, ya que ejerció asimismo como poeta, creadora de objetos y de fotomontajes, novelista, comedianta y activista ante la ocupación nazi, entre otras causas. Su obra está basada casi exclusivamente en el autorretrato,

tratando de llenar temas referidos a la identidad sexual mediante el travestismo y cuyo cariz teatral impregna toda su obra. En realidad no podemos hablar de Claude Cahun si no mencionamos a Marcel Moore, con quien formó un tándem creativo y sentimental, compartiendo conjuntamente ese proyecto de creación multifacética y precisamente, hablando de la fina barrera que separa la realidad de lo ficticio, estos son los nombres artísticos que adoptaron. Esta afinidad biográfica entre las personalidades de Woman y de Cahun, nos trae a la mente a dos escritoras coetáneas que pueden iluminar el secreto que se esconde detrás de las fachadas ficticias, en cuanto a lo que respecta a su función y su significación última.

Es conocida la declaración que Clarice Lispector pronunció en una entrevista: “Elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano. Y es solitario”. Las máscaras y sus transformaciones serán la identidad propia de Cahun, tal y como las capas sucesivas que cubren la



forma de una cebolla o un juego de las Matrioskas. Sin embargo, es palpable que es su mirada y su rostro los que nos interpelan poderosamente detrás de cada una de sus escenografías. Estableciendo una relación analógica entre estas dos fotografías, la pregunta que nos sugiere Cahun atañe a la elección acerca de mostrarse desnuda sin desvelar su identidad (uno de los pocos instantáneas para alguien que quiso mostrar siempre un perfil andrógino) o bien quedarse enfundada dentro de un vestido recubierto de máscaras.

También en Francesca aparece esta polaridad entre el mostrarse y el camuflarse, mediante diversos recursos, desde la creación del efecto de lo borroso, consecuencia del movimiento ante el objetivo de la cámara o bien cubriendo su cuerpo con algún tipo de material y también a veces ocultando su rostro.

“Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste”. Esta frase pertenece a Caminos del espejo, un poema de Alejandra Pirzarnik, una poetisa y escritora argentina también muerta prematuramente al quitarse la vida (1936-1972). Es muy probable que Francesca nunca llegara a conocer la obra de esta escritora y poeta argentina pero posiblemente encontraría más de una afinidad en el fondo de esta reflexión.



Tres cuerpos desnudos, delante de una pared dos de la misma estatura dispuestos en paralelo están levemente inclinados, una tercera mujer en un plano algo más cercano, calzada y portando unas medias, mientras se cubren la cara con la fotografía de un autorretrato de Francesca. No creo que se pueda comentar nada respecto a esta imagen, tan solo que es imprescindible tomarnos un momento de descanso, dejando en suspenso por unos minutos el



constante tiovivo de las palabras. Es preferible escarbar en el estrato más profundo de cada imagen, dejando traslucir por sí mismo ese momento único y decisivo que la autora escogió para preservarlo. Aquí resulta inútil cuestionarse qué distancia existe entre la apariencia y la realidad, entre lo que es perceptible en una fotografía y lo que no podemos llegar a explicar por su inefabilidad: ¿cuántas puertas quedan entreabiertas, que conjunto de sensaciones se ponen en movimiento, cómo estas nos interpelan poderosamente y llegan a quedarse fijadas en nuestro recuerdo de una forma indeleble? Posiblemente sea preferible que todos esos nuevos significados en circulación cristalicen lentamente en la bodega de nuestra mirada sensitiva.

Etiquetar para definir procesos, para definir objetos. Etiquetar para definir y simplificar personas y de paso, también para jerarquizarlas. La historia nos ha enseñado que las etiquetas de género como construcción social sirven, sobre todo, para discriminar. Naces varón o naces hembra, cualquier intento de romper esta dicotomía está llamado al fracaso según las reglas sociales al uso. Y como tal creces, quizás te reproduzcas y luego te mueres. Pero el género biológico será siempre el que defina tu identidad como persona, determinando socialmente la dirección que tomes en la vida desde el primer hasta el último día, también tus derechos, incluso a veces el salario. Y ya está, eso “lo natural”, es “lo que debe ser”, eso que aludimos comúnmente como la norma. Por eso creemos necesario cuestionarnos, después de apreciar la calidad artística común entre ambas fotografías, acerca de una serie de interrogantes que surgen de la apreciación de esa sorprendente afinidad:

¿Cómo repercute en la lectura de sus obras las circunstancias inherentes a sus respectivos hechos biográficos? ¿Qué motivos determinan que hayan decidido apagarse prematuramente o que sobrevivan a la exclusión social marcada por los tabús? No hay respuestas inmediatas, aunque el hecho de cuestionarnos está en la base de cualquier buena educación sensorial, aquella sin la cual todos los conocimientos parecen no tener fundamento alguno. Tan solo consideramos necesario concluir que esos contrastes nos hacen plantearnos la libertad de mostrar nuestras diferencias, optando por un tipo de concepción educativa en la que la mirada esté dispuesta a asumir constantemente nuevos retos, entre ellos, especialmente los valores que promueven la tolerancia; por el contrario, en la uniformidad preceptiva, de lo gris y de lo convencional no resulta tan factible encontrar motivos para entrar en una buena sintonía con nuestro entorno social. Impliquémonos activamente en lograr ese cambio.

Referencias bibliográficas

Argullol, Rafael (2002). Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura. Barcelona, El Acatilado.

Berger, John (2010). Modos de ver. Barcelona, Gustavo Gili.

Bergson, Henri (1911). Materia y memoria. Londres, George Allen y Unwin Publishers.

Cao, Marian (2004). Metodologías para el abordaje del arte desde la perspectiva de género, en Aplicaciones del arte en ámbitos educativos, sociales y culturales. Dossiers femenistas 19, Arte, educación y género Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere. Universitat Jaume I, Valencia.

Combalia, Victoria (2006). Amazonas con pincel. Barcelona, Destino.

Huerta, Ricardo (2016). Transeducar: Arte docencia y derechos LGTB. Barcelona, Egales.

Muñoz-Muñoz, A. M. y Barbaño González-Moreno, M. (2014) La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. Arte, Individuo y Sociedad, 26 (1), 39-54. Universidad Complutense de Madrid

Pedicini, Isabella (2012): Francesca Woodman. The Roman years: between flesh and film. Roma: Contrasto.

Pirzarnik, Alejandra: Diarios 1936-1972. Editorial Lumen: Madrid.

Prieto, Carlos (2007): Trabajo, Género y Tiempo Social. Editorial Complutense: Madrid.

Ruffoni, José Alberto (2017): Surcando la intertextualidad del arte. Una propuesta didáctica para la formación del profesorado. Editorial Académica Española. OmniScriptum: Saarbrücken.

Swerdlow, Joel: Unmasking Skin, National Geographic, Noviembre 2002.

Referencias fotográficas

1. <http://www.tomdefreston.co.uk/artist/5243/francesca-woodman>

2. 'Self-deceit 1', Roma, 1978 https://elpais.com/cultura/2016/01/22/babelia/1453475483_302876.html

3. <http://www.thepinksnout.com/2012/08/08/claude-cahun/>

4. <http://www.contemporaryartcuratormagazine.com/home-2/claude-cahun-and-the-exhibition-behind-the-mask-another-mask>

5. <https://wsimag.com/east-gallery/artworks/79532>

(East GalleryNU)

6. Francesca Woodman, About Being My Model, Providence, Rhode Island, 1976 <http://www.bjp-online.com/2016/01/on-being-an-angel-francesca-woodman-foam-amsterdam/>