LA MUJER ARMADA

The armed woman

El cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre. O más exactamente, por no hablar de instrumento, el primer y más natural objeto técnico, y al mismo tiempo el medio técnico del hombre.

Mauss (2002 [1934], p. 10).

RUSTHA LUNA POZZI ESCOT

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

rpozziescot@pucp.edu.pe / rusthaluna@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2369-4952

https://doi.org/10.18800/croma.202301.008

RESUMEN

En este artículo reflexiono sobre la forma y función que tienen los objetos de uso cotidiano femenino en mi obra *Mujeres Armadas* (2009-2019). A partir de la creación de una singular indumentaria, extiendo esta propuesta hacia la fotografía y la escultura utilizando la idea de objeto desde su heterogénea condición: como materia, como significante y como mediador. De esta forma, propongo un lenguaje plástico en el que el cuerpo de la mujer es el soporte en la medida que expone contenidos ligados a la identidad de género y a las diversas temáticas que de ahí se desprenden y cuestiona la imagen contemporánea. Asimismo, recojo algunas definiciones sobre el objeto cotidiano, que van desde de su razón de «ser» hasta su parentesco con la obra de arte, y reviso diferentes disciplinas y momentos históricos para, como una navaja suiza, desplegar algunos componentes que explican la importancia que tiene entre nosotros.

Palabras clave: Objeto, cuerpo, mujer, obra, género, armas

ABSTRACT

In this article I reflect on the form and function of everyday female objects in my work *Mujeres Armadas* (2009-2019). Starting from the creation of a singular garment, I extend this proposal to photography and sculpture using the idea of the object from its heterogeneous condition. In this way, I propose a plastic language in which the woman's body is the support to the extent that it exposes content linked to gender identity and the various themes that arise from it and questions the contemporary image. Likewise, I collect some definitions about the everyday object, ranging from its reason for «being» to its relationship with the work of art, and I review different disciplines and historical moments to, as a Swiss army knife, display some components that explain the importance it has among us.

Key Words: Object, body, woman, artwork, gender, weapons

Ser objeto

En la serie fotográfica *Mujeres Armadas* (2009-2019) me presento como personaje en las fotografías, apropiándome de gestos y clichés que introducen al espectador en un espacio-tiempo conocido. En ningún caso se trata de un autorretrato, sino de una puesta en escena en la que el protagonista es la mujer. Estas mujeres se materializan en las figuras de la mujer africana, asiática, mitológica, occidental, árabe, guerrillera latinoamericana, china e india. Imágenes universales, sin pasado y sin futuro. Imágenes que se caracterizan por su carácter consensual, en las que la singularidad de cada una de ellas, o de cada una de nosotras, se exilia. Estos estereotipos, transformados aquí en arquetipos de guerreras interpelan a nuestro imaginario y nuestras convenciones en relación con la identidad y el género de los sujetos. Las imágenes que presento de las mujeres del mundo no son necesariamente las más reales o fiables, sino todo lo contrario: nacen de una creación personal irónica y lúdica en la que conjugo clichés, feminidades inspiradas en imágenes publicitarias, películas o televisión, revistas de moda, diversos puntos de vista estereotipados o tradicionales que rondan sobre la mujer a través de diferentes culturas. La construcción de cada una de ellas enfatiza las posibilidades de reconocimiento por el espectador. Utilizo un lenguaje no verbal, anclado en el cuerpo y sus despliegues: expresiones del rostro, mirada, gestos, posturas, movimientos y los potenciales comunicativos de la indumentaria. Diez retratos de mujeres armadas y vestidas con trajes típicos que responden a una imagen fija, que se conecta principalmente con la idea del otro/a/e. Las vestimentas de estas mujeres son todas hechas como verdaderas esculturas con objetos donados o comprados en subastas en línea[1] a mujeres de diversas partes del mundo, como son los ruleros utilizados para realizar el vestido «Boubou» de la fotografía «África»; el vestido de «Occidente», que reúne 9931 ganchos de pelo; o los accesorios de la mujer del «Western» americano hechos con brochas y medias de nylon[2].

1 Se utilizó la plataforma Ebay

2 https://www.rusthaluna.com/femmes armees

Figura 1. Rustha Luna Pozzi Escot, Exposición *Lakino-Berlin*, 2010.

Durante este largo proceso de recolección de objetos «femeninos», de reflexión, construcción y ensamblaje, me interrogué sobre la condición primera de los objetos en nuestro entorno. Estos juegan un rol esencial en la manera en que reconocemos y comprendemos nuestro mundo. Son, en algunos casos, los mediadores entre los individuos, sus acciones y propósitos; están presentes en nuestro día a día, interaccionan en medio de nuestros hábitos creando un lenguaje propio de relaciones. Es ineludible que como seres humanos nuestro cuerpo vive la experiencia de la realidad desde una aproximación sensorial: la vista, el tacto, el gusto, el olfato y el oído. Estos sentidos son como «cables a tierra» que nos ayudan a conectar y comprender el mundo que nos rodea. Sin embargo, estas experiencias corpóreas que definen la esencia misma de la cotidianidad de las relaciones con las cosas son circunscritas, porque solas no revelan y no nos permiten entender en su totalidad la esencia de un objeto. Cada cosa encuentra un sentido, no solo por sus cualidades o propiedades, sino por la relación implícita que se teje automáticamente al interactuar con ella, revelando un sinfín de posibilidades de interpretación y comprensión del mundo. Tal como lo comenta el filósofo fenomenólogo francés Merleau-Ponty:

> Las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto al mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere… (2003 [1948], p. 30).

Esta reflexión nos conlleva a tratar de definir lo que es una «cosa» y un «objeto». Según el diccionario de la lengua española RAE[3], la primera definición de cosa es: «lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual» y, en segunda definición, «objeto inanimado, por oposición a ser viviente». Según estas acepciones, cosa y objeto estarían imbricados uno con otro compartiendo un rasgo determinante, el de no tener vida propia, pero a la vez gozan de una «entidad», es decir, de ser ente[4]. Martin Heidegger (1971) se hizo la pregunta: ¿qué es una cosa? En efecto, es una pregunta que atraviesa toda su reflexión teórica, así como la cuestión del significado del ser. El filósofo alemán argumentó, en un curso profesado en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, el 5 de setiembre de 1935, que las cosas son los objetos que nos rodean (a excepción de las plantas y los animales) en el espacio y en el tiempo: «lo que es accesible, lo que es visible y lo que está al alcance de la mano» (1971, p. 17). Por lo tanto, el concepto de cosa, que ante todo es un concepto extraído del lenguaje cotidiano, le servirá para cuestionar toda una tradición metafísica que piensa la cosa como «sustancia», como soporte de «propiedades», y que piensa la cosa de una manera fija y circunscrita teóricamente antes de ser pensada y examinada prácticamente como algo que experimentamos en la vida cotidiana. El interés de Heidegger (1971) reside en preguntarse si hay algo en un objeto independientemente de las determinaciones que se le atribuyen y nos habla de «cosidad», es decir, lo que hace de la cosa una cosa. En este punto, mi cuestionamiento se torna al uso de algunos objetos y cuáles serían esas determinaciones que los definen: ¿Existe una distinción entre objeto y herramienta? La acepción más común de herramienta es

3 Diccionario de la Real Academia Española: https://dle.rae.es/cosa

4 RAE: Ente: Del lat. *ens, entis* «ser». Lo que es, existe o puede existir.

la de definirla como un objeto técnico producido por el hombre desde que su evolución le permitió ponerse de pie, dándole la posibilidad de utilizar sus miembros superiores para la manipulación de diversos objetos. Esta actividad se ve reflejada en la adopción (en diversas disciplinas como en antropología o en la historia) de la categoría del *Homo Faber* (hombre que fabrica) en contraposición del *Homo Sapiens* (hombre que piensa), del cual el hombre hace parte. Algunos autores intentan reagrupar las técnicas y los productos hechos por la humanidad, lo que resulta una tarea difícil. Leroi-Gourhan (1943 y 1945), etnólogo, paleontólogo y arqueólogo, dedica gran parte de sus investigaciones a la recopilación de las técnicas, describiéndolas, agrupándolas y clasificándolas, haciendo distinciones materiales, funcionales y culturales entre los diversos artefactos creados por los hombres, convirtiéndose en un estudio importante en la historia de la cultura material. Sin embargo, podemos hacer cuenta que las investigaciones realizadas sobre las expresiones de género en la cultura material y técnica han puesto en debate los usos sociales de los objetos, analizando no solo las maneras de fabricación y sus condiciones físicas y técnicas (como lo hizo Leroi-Gourhan), sino también las distintas interacciones en las esferas económica, política, religiosa o simbólica en que están comprometidos. Esas esferas tienen que ver también con las interacciones entre hombres y mujeres. En un artículo pionero, aparecido en 1979, *Las manos, las herramientas, las armas*, Paola Tabet se interroga sobre la relación entre división sexual del trabajo y diferenciación por género de las herramientas y armas utilizadas por ambos sexos en las sociedades llamadas de caza y recolección hasta nuestros días. Las actividades manuales son en su mayoría operadas por las mujeres, lo que sostiene su infradotación constante y crea una brecha en el empleo y un mayor control de herramientas y de armas en beneficio de una dominación masculina. Como escultora de formación me he interrogado sobre la relación existente entre las herramientas de oficio escultórico y la función de las mismas dentro de la mirada consensuada de la imagen de escultor hombre, fuerte y técnico (con respecto a la imagen de la mujer, considerada mayormente como musa, frágil y delicada), en la que el discurso dominante masculino, una vez más, se impone. No es raro observar la invisibilidad de las escultoras en la historia

Figura 2. Rustha Luna Pozzi Escot, *Mes outils*, 2003.

oficial moderna de esta disciplina y que, solo a partir de la segunda mitad del siglo XX, las mujeres aportan al universo escultórico una caja de herramientas renovada para trabajar la materia y, en muchos casos, la introducción del textil como materia blanda muy presente en las propuestas de las siguientes generaciones[5].

5 Como Eva Hesse (Hamburgo, 1936 – Nueva York, 1970) o Louis Bourgeois (París, 1911 – Nueva York, 2010).

Para entender mejor a estos objetos y usos, el filósofo francés Gilbert Simondon, quien, en 1958, publica *Del modo de existencia de los objetos técnicos*, afirma, de manera concluyente, que un objeto técnico tiene una forma de inteligencia independiente a la del hombre considerándolo como un ser vivo. Para el autor, el sentido de los objetos técnicos está estrechamente ligado al humanismo, es decir, nada de lo que el humano es capaz de hacer debe ser extraño a nosotros. En nuestra realidad, la técnica es una expresión por excelencia del ser humano, es una apropiación a la vez intelectual, cultural y ética cargada de valores. Simondon (1958) afirma que debemos tener una relación ética con los objetos técnicos. No habría que reducirlos a la esclavitud por su productividad o su utilidad, es decir, por las exigencias que son exteriores en su propio funcionamiento y, al contrario, entender que la técnica en nuestra relación con el mundo es nuestro mejor aliado para vivir en mejores condiciones. Tenemos que observar la realidad humana encerrada en el objeto técnico. Estos poseen cierto parecido a los seres humanos, tienen un ciclo de vida y muerte, no deben ser dejados de lado antes de un final accidentado o de su obsolescencia programada. La noción de reparación es un concepto pionero que está presente en el pensamiento de este autor junto con el concepto de responsabilidad frente a la sociedad de consumo.

Figura 3. Rustha Luna Pozzi Escot, *Mes outils*, 2003.

Enfocándonos en la producción de un objeto, Lefèbvre (2013 [1974]) sostiene, apoyándose en postulados marxistas, que es necesario analizar lo que encierran los objetos para revelar ciertas relaciones sociales. Para el autor la importancia de una identificación del objeto y su producción dentro de una línea del tiempo (marco histórico) y contexto es primordial para su análisis. A modo de ejemplo, al situarnos en el periodo de la primera Revolución Industrial que debutó en Europa a mediados del siglo XVIII, podemos observar cómo este proceso de transformación tecnológica y socioeconómica origina un cambio radical del trabajo manual al trabajo mecánico (industrialización), gestando nuevos grupos sociales,

expandiendo el comercio y dándole importancia al dinero; en resumen, el advenimiento del sistema capitalista. Progresivamente, debido a su circulación, los objetos obtendrán el estatus de mercancía. Su producción mecanizada va acelerar la proliferación de objetos de diversa índole, cumpliendo funciones, necesidades y usos, pero que, detrás de su producción no siempre visible, se esconde un mundo laboral injusto de explotación y dominación económica. En este sistema, el cuerpo también se ve afectado por esta evolución, no solo como protagonista (cuerpo-máquina) de la producción de objetos y su alejamiento del hacer manual, sino como consumidor activo e indiferente de los mismos[6]. Cabe señalar que, en la misma línea de pensamiento, Jean Baudrillard acota que los objetos forman un sistema coherente de signos mucho antes de ser inscritos en el consumo, siendo para el autor «un modo activo de relación (no solo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural», afirmando que «no son los objetos y los productos materiales los que constituyen el objeto de consumo: solamente son el objeto de la necesidad y de la satisfacción». (1968-1969, p. 223). Estamos ante un alcance social de los objetos no solo por su valor monetario sino por las múltiples interacciones que se generan.

6 Eleanor Leacock (1981), antropóloga y teórica social, defendió la idea de que la dominación masculina había surgido con la organización del trabajo propio de las sociedades industrializadas, siendo el capitalismo una de las causas principales de la opresión de la mujer.

Las investigaciones sobre cultura material y los estudios sobre los objetos de finales del siglo XX, como *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, de Arjun Appadurai (1986), han contribuido a forjar una visión más amplia que abarca los aspectos social y cultural de los objetos. Desde entonces, se ha interrogado ampliamente los usos sociales de los objetos. Pensar en el género de los objetos y su pluralidad es pensar en el uso social que tienen los mismos; es pensar si los objetos son sexuados (o no) y cómo ellos contribuyen a una afirmación identitaria. El género no es atribuido desde el nacimiento, sino que se construye socialmente y permite a los seres humanos, según los contextos políticos y culturales en que se encuentran, pensar y orientar sus actividades sociales y, por tanto, sus identidades masculinas, femeninas o de otro tipo. Las luchas feministas desde la década de 1970 hasta el movimiento MeToo, en su apogeo en 2017, han permitido un avance en la emancipación de las mujeres de la dominación histórica, que se expresa mediante el control del cuerpo de las mujeres en el sistema patriarcal.

Del cuerpo desnudo al vestido

Podríamos intentar hacer un recuento de cuándo el cuerpo de la mujer se convierte en objeto o la mujer en objeto del deseo en la historia del arte occidental, pero no es nuestra intención primera. Sin embargo, podemos observar cómo el objeto va a ingresar en el terreno de la creación y cómo su condición multiforme va a adaptarse para permanecer en las creaciones de los artistas. Como lo hemos expuesto anteriormente, estamos rodeados de objetos comunes en gran número y con diversas funciones. El objeto atraviesa la tradición pictórica occidental desde la Antigüedad, pero es en Europa, en el siglo XVI, cuando la representación del objeto inanimado se constituye como un género aparte y se independiza. La «naturaleza muerta» es una categoría pictórica en la que los objetos que posan, suspendidos en el tiempo, son retratados por la mano del artista. Fue en el siglo

XVII, en los Países Bajos, donde los pintores se consagraron a este género con excelencia. A principios del siglo XX, veremos este género en su versión cubista, Georges Braque, Pablo Picasso o Juan Gris son algunos de sus representantes. Jarrones, botellas, instrumentos de música y otros objetos pueblan las pinturas en las que los objetos pierden sus estructuras geométricas desdoblándose y facetándose para ocupar el espacio pictórico en difracciones que rompen las leyes de la perspectiva clásica. Pero será en 1913 cuando el objeto saldrá del plano bidimensional de la pintura para transformar el mundo del arte. Marcel Duchamp radicaliza y revoluciona la idea de objeto de arte al introducir en un espacio artístico un objeto manufacturado, un urinario al cual llamó «*ready-made*», objeto ya hecho. El objeto usual y el objeto de arte se convierten en uno. Esta desacralización del arte operada por Duchamp va a proporcionar en los siguientes años una mayor incorporación del objeto real en las propuestas artísticas. Los surrealistas van a proponer una mirada hacia el objeto extraño y singular al inyectarle una carga simbólica, una lectura onírica, muchas veces basada en el inconsciente, lo que hará más confusa y compleja la noción de objeto de arte. André Breton y Paul Éluard (1938) conciben el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, en el cual, con 222 ilustraciones (la mayoría objetos), dan cuenta de la variedad de objetos artísticos considerados en el universo surrealista según sus diferentes realidades: objeto móvil, objeto mudo, objeto onírico, objeto fantasma, objeto fetiche, etc. Podemos observar que dentro de algunas obras de artistas hombres surrealistas, el cuerpo femenino tuvo especial protagonismo como proyección del deseo masculino utilizado como «objeto», a veces desmembrado, plástica y simbólicamente como en obras de René Magritte o Hans Bellmer (Alario Trigueros, 2000, p. 61). A partir de 1960 el objeto se entregará a las transformaciones más espectaculares: «acumulaciones», «compresiones» y las diferentes «trampas» de los nuevos realistas. La escultura será la depositaria de una postura crítica en el arte pop americano al utilizar al objeto como representación de la sociedad de consumo. Nos interesa subrayar que, a partir de la ruptura con el modernismo, la concepción del arte sin obra (objeto) como en las propuestas de arte conceptual, el *land art*, o el *body art*, por ejemplo, va a jugar un rol determinante en la manera en que la obra es considerada, es decir, desde su desmaterialización. La intención, el proceso, la acción artística y las diferentes rutas que puedan tomar las propuestas artísticas contemporáneas, incluso involucrando en algunos casos al público, constituirán las nuevas formas de creación. El objeto pasa a ser el antagonista.

En este punto, podemos preguntarnos específicamente por la utilización del objeto por las mujeres en la creación artística. Sabemos que el sexismo con ideología basada en un sistema patriarcal mantuvo a la mujer relegada detrás de la «escena»; esta tuvo que trabajar en secreto o anónimamente o simplemente quedarse en el espacio doméstico, con lo que se le negaba la posibilidad de expresarse durante muchos siglos[7]. Sin embargo, en las décadas de 1960 y 1970, podemos observar

7 Algunos textos fundadores que contribuyeron a demostrar esta invisibilidad femenina son: Linda Nochlin, «Why have there been no great Women Artists?» [¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»], ARTnews, enero, 1971; Lucy R. Lippard, *Changing: Essays in Art criticism*, Nueva York: Dutton, 1971. Más recientemente, Danièle Véron-Denise (2018), investigadora y comisaria de la exposición *Primeras cuerdas - Bordados de artistas, en los orígenes de la Renovación del tapiz* [*Premières de cordée, Broderies d'artistes, aux sources de la Rénovation de la tapisserie*], pone en evidencia el rol invisible, pero elemental, de las esposas, hermanas y madres de artistas del posimpresionismo y el rol del bordado en la renovación de las técnicas en la tapicería en el siglo XX en Europa.

un cambio profundo de las prácticas artísticas, como resultado de nuevas formas de expresión, por lo que la expansión del campo del arte fuera de sus propias fronteras va contribuir a un significativo despunte de las mujeres artistas. Entre las reivindicaciones feministas de los años setenta y años de movimientos sociales constatamos que la utilización de la imagen, y por ende los medios como la fotografía y el vídeo, resultaron adecuados para poner en escena la intimidad femenina en su cotidianidad, lo que le dio una nueva vida al cuerpo femenino y a su imagen, desde el prisma de las mujeres mismas al cual se había querido durante mucho tiempo someter. Por lo antes dicho, vamos a ser espectadores de un periodo trasgresor en el arte femenino, que cuestiona el entorno familiar, los modelos y clichés sociales. El cuerpo se convierte en la herramienta particular en la medida que es el medio privilegiado para comunicar el poder, las luchas y derivas masculinas. A través de su exposición, de su representación y de su transgresión, se denuncia al sistema opresor a la desigualdad en las posiciones sociales, influyendo en las relaciones de dominación. Se denuncia la hegemonía de la mirada masculina en la constitución de imágenes sexualizadas en las que las mujeres eran puestas en evidencia. Para la construcción del proyecto *Mujeres Armadas*, evalúo la desnudez a lo largo de las representaciones de la mujer en la historia del arte y trato de subvertir esa mirada patriarcal que ha sexualizado y objetualizado los cuerpos de las mujeres durante siglos, por lo que me inclino a trabajar con el cuerpo vestido como vehículo de expresión identitaria.

Figura 4. Rustha Luna Pozzi Escot, fotografía *Ensayo Africa*, 2009.

«Vestimenta», procedente del latín *vestimentum*, designa[8] «el conjunto de los objetos utilizados para cubrir el cuerpo humano» (Fauque, 2013, p. 212). Nuestras prendas son objetos blandos que están íntimamente ligados a nuestro cuerpo. Nos presentamos al mundo exterior envueltos en ellas, son esa superficie material que nos contiene y nos proporciona una segunda piel que actúa como filtro con el exterior. ¿Qué significa vestirse? Es claro que desde épocas remotas nos cubrimos por necesidades primarias, específicamente climáticas y que actualmente en nuestra sociedad, no salimos desnudos por las calles… Poniendo de lado las cuestiones de protección corporal evidentes, podemos preguntarnos: ¿nos vestimos para parecernos a algo? ¿Nos vestimos para distinguirnos? ¿Nos vestimos para pertenecer a una clase social? En todo caso hablar de la indumentaria es hablar del lugar que uno ocupa en la sociedad. Más allá de sus funciones: protección, ornamento, pudor, seducción, comunicación, y de sus beneficios: materiales, psicológicos, sociales… la vestimenta ha jugado un rol esencial en la creación de las identidades. Los cuerpos femeninos y masculinos se asocian a la evolución del vestir y forman parte de un conjunto semiológico analizado ampliamente por Roland Barthes (1978 [1967]), centrado en el vestido para codificar y decodificar, al que llamó «el sistema de la moda». La moda es parte de la vida social y como tal es furtiva y voluble. Es un conjunto de códigos y un sistema de signos que se encuentran en constante movimiento y que, de alguna manera, como lo afirma Lipovetsky, regla o normaliza una «coacción colectiva permitiendo una relativa autonomía individual en materia de apariencia e instituyó una relación inédita entre el átomo individual y la regla social» (1996 [1987]), p. 47).

8 Desde el período medieval y heredado ampliamente en occidente.

> Ese dispositivo que conjuga mimetismo e individualismo se encuentra, a diferentes niveles, en todas las esferas donde se ejerce la moda, aunque en ninguna parte se manifestó con tanta fuerza como en el terreno de la apariencia: el traje, el peinado y el maquillaje son los signos más inmediatamente espectaculares de la afirmación del Yo (pp. 47-48).

El proceso de creación de la serie fotográfica *Mujeres Armadas* empezó con un reconocimiento iconográfico e iconológico de vestimentas de mujeres en diferentes culturas; me interesé en las distinciones entre indumentaria o ropa, vestido y traje. Mientras que la indumentaria amplifica un contacto directo con el cuerpo y es adoptado por los grupos sociales, lo que llamamos traje se caracteriza por ser parte de un grupo determinado que tiene relación directa con las costumbres (un país, una región, un barrio) y se refiere a un espacio-tiempo cristalizado sobre el cuerpo. Vestido, por su parte, tiene esa peculiaridad de ser una unidad dentro de la indumentaria que cubre tanto la parte alta como la baja del cuerpo y está presente en la historia de la humanidad; puede ser ropa y traje a la vez (en un primer momento sin importar el sexo, pero constatamos que luego, en el uso, se feminiza)[9]. Retomando el análisis de Roland Barthes (1978 [1967]), el autor identifica en los conceptos de indumentaria y de traje una oposición análoga a la que Saussure (1916)[10] establecía entre lengua y habla: el primer término corresponde a lo que

9 RAE: vestido: Del lat. *vestītus*. Prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo. Traje enterizo de la mujer.

10 En el *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure, el autor define magistralmente un gran número de conceptos claves (la distinción entre lengua y habla, la noción de lenguaje como sistema de signos, la relación entre significado y significante, etc.), con los que instaura las bases de la semiología.

está socializado, el segundo, a lo que es individual; en este caso, el término «vestido» engloba ambos aspectos en el lenguaje (1978 [1967], p. 150).

Algunas artistas contemporáneas van a apropiarse de los trajes folklóricos como lenguaje dirigido a la identificación de una cultura en especial y sus derivas sexistas. Vemos la introducción del vestuario como objeto en la fotografía como en las propuestas de Pilar Albarracín (Sevilla, 1968), en las que cuestiona la identidad de lo español, así como el género, con un claro acento en interrogar lo costumbrista y lo popular al utilizar diversos estereotipos de la mujer andaluza en sus fotografías. (Bleue, 2018 o Torera, 2009)[11]. En su producción más actual, la artista ejerce en su obra visual una suerte de contradicción entre el objeto de pacotilla industrial y turístico en contraposición con lo femenino, conjugando clichés y elementos vernaculares desde la ironía y el sarcasmo. En el trabajo de esta artista, la herramienta comunicativa está íntimamente ligada a la cultura tradicional, yendo más allá del individuo binario, atravesando imaginarios populares para revelar un colectivo socio-cultural desde sus objetos culturales.

11 http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html

https://www.galerie-vallois.com/artiste/pilar-albarracin/

No podemos negar la gran riqueza plástica en la multitud de objetos que se asignan al género femenino (accesorios de belleza, elementos postizos, costumbres estéticas, necesidades físicas, etc.). El ajuar de las mujeres es prolífico: pintalabios, ruleros, brochas, sujetadores, tampones, toallas sanitarias, pinzas… la lista es larga. Podemos afirmar que estos objetos aportan de manera simbólica a una construcción de la identidad femenina normada por su utilización, y son, en muchos casos, un asunto de hombres, de identidad comunitaria, de jerarquía social y de ideología (Anstett y Gélard, 2012). Como hemos visto anteriormente, los objetos que nos acompañan (incluyendo la indumentaria) son los testigos de nuestras formas de vida, los roles que adoptamos, la manera en que nos relacionamos y convivimos; hombres y mujeres.

Figura 5. Rustha Luna Pozzi Escot, *Cinturón de balas y Uzi*. Exposición *Armée de Femmes*, Tinbox Contemporary Art Gallery, Burdeos, Francia, 2009.

Desde hace algún tiempo, trabajo con esos elementos para formular y construir mis piezas. Selecciono y reúno los objetos en tipo, forma y usos para así tener una especie de «enciclopedia» de los objetos femeninos, para luego disponer de su potencial morfológico y conceptual en la colección de vestimentas, así como Georges Perec (1986-1985), que enumeraba los objetos en forma de catálogo, para clasificarlos y de alguna manera entenderlos. Se trata de hacer «arqueología cotidiana», es decir, tomar los objetos descontextualizados para examinarlos y darles un nuevo sentido. El empleo de estos elementos asociados, en muchos casos, al cuidado de la belleza femenina como piezas afines a una construcción de indumentaria tridimensional les otorga un rol indivisible; unidades que se multiplican y fusionan para crear conjuntos volumétricos texturados. En consecuencia, se crea una relación entre el conjunto y el detalle: la mirada cercana va a revelar de qué están hechos los trajes; hay una forma de sorpresa y de distancia irónica al tratarse de objetos de pacotilla acumulados y ensamblados. Estos trajes se convierten en poderosas armaduras; accesorios corporales que corresponden en forma, color y tamaño a un patrón mental determinado y son creados para presentar a ese cuerpo «carne» al espectador, el cual, Merleau-Ponty considera como «coraza de mi percepción» (2010 [1964], p. 22). Primero una percepción del cuerpo vivida desde el interior hacia el exterior, un va y viene de las miradas de otros, y de uno mismo, que lo conforma y define. Y todo esto a través de, no lo olvidemos, la imagen fotográfica. Vera Lauer (2019), en un texto curatorial con respecto a la serie fotográfica *Mujeres Armadas*, evoca los paradigmas de la representación de la mujer en el arte y los estigmas que pesan sobre ella retomando la frase del crítico John Berger, «los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas» (2016 [1972], p. 47). La frase de este crítico confería varios antirroles a la agencia femenina en la historia del arte: segregada como creadora, relegada a objeto decorativo producido por y para el género masculino, desplegada como pieza de intercambio en las estrategias del poder… (Lauer, 2019, párr. 4).

Figura 6. Rustha Luna Pozzi Escot, *Bombe*, fotografía de Adrien Benoliel, 2015.

Considerando que las prendas vestimentarias son signos de identificación de la diferencia sexual, el hecho de construirlas con elementos atribuidos del universo femenino pasa a un segundo plano visual. Estos elementos codifican y universalizan la idea de imagen colectiva, cualquiera que sea el origen y los cánones de belleza de cada cultura. Tal y como lo hace la artista Cindy Sherman en su serie intitulada *Untitled Film Stills*, que consta de más de setenta fotografías en blanco y negro realizadas entre 1977 y 1980, en las que recrea papeles dictados por la mirada masculina, prototipos de mujeres en la sociedad occidental. Si este proyecto fotográfico tiene algo en común con la obra de Sherman es que no intenta en ningún momento ser un autorretrato (Respini, s.f.).

Todas las mujeres de la serie fotográfica están armadas: machete, revólver, nunchaku, sable, cuchillo, pistola, espada, etc. Son imágenes de mujeres guerreras en toda circunstancia, cuerpos en acción armados de objetos y accesorios que se funden en una representación de pertenencia cultural.

Las armas juegan el rol de extensiones del pensamiento patriarcal, operando con una carga simbólica de transformación, de «embellecimiento» y ejerciendo una oposición entre lo femenino y lo viril. Un trabajo manual, fino y delicado, que las desvía de su intención inicial y contribuye a magnificar la potencialidad de la imagen. En las fotografías de la serie *Mujeres Armadas*, la imagen construida como un arma visual se convierte en un medio plástico, donde la identidad y el género se entremezclan en los mensajes discursivos cuestionándonos.

Jugar con soldados

Marcando una forma de distanciamiento con la imagen, pero conservando la esencia de los cuestionamientos vinculados con la serie fotográfica, propuse trasladar la problemática de la función de los objetos en la construcción de identidad femenina a un lenguaje diferente, el de la escultura mixta al crear *Armadas*, en 2019[12]. *Armadas* es un conjunto de estatuillas en pequeña escala de 30 cm aproximadamente. Los diez personajes de la serie fotográfica se convierten en múltiples estatuas modeladas previamente en cera de abejas, luego escaneadas y reproducidas en una impresora 3D, mezclando técnica tradicional con tecnología. Esta serie está acompañada de una pieza de gran formato que retoma la morfología de la Venus de Willendorf[13]. Esta pieza está construida con una estructura de metal, la cual está revestida por una cantidad considerable de nudos de alpaca. El soporte es una red cuadriculada de metal sobre la cual se anuda, en cada intersección, un punto. El textil, presente en esta pieza, nos recuerda que es nuestra segunda piel y nos acompaña desde tiempos inmemoriales. Me interesa trabajar con materiales de recuperación, en este caso, la materia textil utilizada son los sobrantes «merma» de una fábrica de Alpaca local[14]. Fue un trabajo de tejido en la superficie de esta escultura utilizando una técnica híbrida, intersección entre el tapiz y el punto cruz.

12 https://www.rusthaluna.com/armada

13 Venus es una escultura de 2 m 20 cm realizada a escala 20:1 del tamaño original (11 cm).

14 Gracias al gentil aporte de Colca Fabrics.

Figura 7. Rustha Luna Pozzi Escot, *Venus*, 2019.

En relación con la fabricación de esta pieza, podemos introducir una posición interesante en la producción de un objeto de Tim Ingold, antropólogo británico, referente en el estudio de la cultura material. Ingold nos brinda ciertas reflexiones en el campo de la actividad artesanal, ubicando a la fabricación como una forma de tejido y no inversamente como solemos asimilarlo, es decir, el tejido como forma de fabricación. El autor rechaza el modelo hilemórfico de Aristóteles, heredado ampliamente en el pensamiento occidental, en el que no hay forma sin materia, ni materia sin forma. Ingold sitúa en primer plano el proceso de formación de los objetos en oposición al producto terminado, en otras palabras, a los «flujos de transformación» de la materia en oposición a su forma pasiva en el modelo aristotélico. Para el autor, «la noción de fabricación define una actividad en función de su capacidad de producir un objeto dado, mientras que el tejido se centra en la naturaleza del proceso por el cual se forma el objeto» (2013 [2007], p. 291) sugiriendo una inversión en la manera en que se observan los objetos en los contextos cotidianos y dándole importancia a los productos de la actividad humana y su función simbólica:

> Cuanto más alejados estén los objetos de los contextos de la vida cotidiana en los que se producen y utilizan —cuanto más parezcan objetos estáticos para la contemplación desinteresada (como en museos o galerías)—, más oscurecidos quedarán los procesos que les dan origen por el producto u objeto en su forma final. Por tanto, tendemos a buscar el significado del objeto o la idea que expresa, descuidando la actividad a la que está vinculado originalmente (p. 291).

Es claro que esta visión está enfocada en la habilidad técnica, pensando en el tejido en un sentido amplio y metafórico, en la relación del hombre con la materia, la destreza que debe poseer el ejecutante para aplicar las técnicas y la calidad narrativa que ejercen los movimientos del hacer manual. Una experiencia que se teje infinitamente en nuestro cotidiano y nuestras relaciones con nuestro entorno y con los otros. La confrontación entre artesano y artista, junto con la antigua separación entre artes mayores y menores dejó de ser polémica cuando se establecen diferencias de valor entre la maestría técnica (el oficio) y la creación de un objeto artístico que contiene una realidad objetiva (y a la vez subjetiva) y, en consecuencia, está regido por un juicio estético. Si el arte designa no solo la producción de objetos, sino más bien un conjunto de procederes para llegar a un resultado con voluntad de significar, podemos decir que este nace en el preciso momento en que la mente opera.

Dentro de las decisiones tomadas en la ejecución del proyecto *Armadas*, la dimensión volumétrica y la escala tienen una gran importancia para ingresar a las diferentes lecturas del cuerpo. Originariamente, la Venus de Willendorf es una estatuilla de arcilla que, según los estudiosos, debido a sus características, se cree que fue un amuleto. Toda la simbología de este objeto se concentra en ese pedazo de materia modelada hace 40 000 años. ¿Por qué una figurilla de barro con forma de un generoso cuerpo desnudo de mujer cabe en la palma de una mano? O podemos también cuestionarnos, ¿cómo cierta conciencia del cuerpo femenino y sus efectos podrían verse atomizados en ella?

Figura 8. Rustha Luna Pozzi Escot, *Amuleto*, 2019.

Extrapolando la idea de soldado de plomo, imagino esta escultura de gran formato acompañando al conjunto de piezas en pequeño formato que aluden a un ejército de soldados. Los soldados en plomo son miniaturas creadas inicialmente para debatir estrategias de batalla y que, con el tiempo, cayeron en manos de los niños convirtiéndose en un juego por excelencia masculino, en el que formar ejércitos e imaginar escenarios bélicos forman parte del universo infantil casero. De esta manera vemos en qué medida el rol del juguete, considerado como objeto, permite volver a examinar las categorías de género, su construcción y sus variaciones. Me interesó sintetizar y neutralizar la riqueza formal de los atuendos de las mujeres armadas para, de alguna manera, comprobar si el estereotipo visual asociado se reproduce en un lenguaje puramente ligado a la forma y al concepto. La unificación por el color y por el tamaño le confiere a esta serie de esculturas la idea de seriación y advierte la cosificación del objeto, y por extensión, la del cuerpo de las mujeres. Estos soldados «femeninos» pueden situarse en un «*no man's land*» del género, donde permanecen intactos para la batalla. Muñecas vs. soldados, rosa vs. celeste, el color gris como terreno neutro se impone. Es así como las reminiscencias de juegos infantiles se entremezclan y nos cuestionan sobre las características de los objetos designados por género que permanecen casi inmutables. La escultura viene a imponer el orden original en medio de la necesidad de comprender las esencias identitarias que se entretejen en nuestra historia humana y nos invita a pensar en la universalidad de la mujer.

REFERENCIAS

Alario Trigueros, M. T. (2000). Nos miran, nos miramos. *Tabanque: Revista pedagógica*, 15, 59-78.

Anstett, É. y Gélard, M. (2012). *Les objets ont-ils un genre: Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Armand Colin.

Barthes, R. (1978 [1967]). *El sistema de la moda*. (J. Viñoly I. Sastre, M. Pendaux. Trad.). Gustavo Gili. https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/01/barthes-sistema-de-la-moda-1978.pdf

Barthes, R. (2005). *El grano de la voz*, Entrevistas 1962-1980. (N. Pasternac. Trad.). Siglo XXI.

Baudrillard, J. (1969 [1968]). *El sistema de los objetos*. (F. González Aramburu. Trad.). Siglo XXI.

Berger, J. (2016 [1972]). *Modos de ver*. 3ª ed. (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.

Boyano López de Villalta, D. (2020). Del objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana contemporánea. *Sin Objeto*, 2, 68-82. http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.04

Breton, A. y Éluard, P. (2003 [1938]). *Diccionario abreviado del surrealismo*. (R. Jackson, Trad.). Siruela.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica.

Butler, J. (2019). *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Dos Bigotes.

Fauque, C. (2013). *Les mots du textile*. Berlín. Collection Le Français retrouvé.

Heidegger, M. (1971). *Qu'est-ce qu'une chose ?* (R. Jackson, Trad.). Gallimard.

Ingold, T. (2013 [2007]). *Marcher avec les dragons*. (P. Madelin, Trad.). Zones Sensibles.

Ingold, T. (2017). La vida en un mundo sin objeto. *Perspectiva*, 1, https://doi.org/10.4000/perspective.6255

Lauer, V. (2019). *El resguardo corporal en modo retroactivo*. Exposición *Armadas* del 4 setiembre al 27 de octubre. Alianza Francesa de Lima. https://www.calameo.com/books/0003976494c10e8d8c379

Leacock Eleonor, B. (1981). *Myths of Male Dominance. Collected Articles on Women Cross-Culturally*. Monthly Review Press.

Lefebvre, H. y Martínez Lorea, I. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing. https://istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf

Leroi-Gourhan, A. (1943). *Evolution et techniques*. Tomo 1. *L'homme et la matière*. Albin.

Leroi-Gourhan, A. (1945). *Evolution et techniques*. Tomo 2. *Milieu et techniques*. Albin.

Leroi-Gourhan, A. (1988). *El hombre y la materia*. Tomo 1 de *Evolución y técnica*. (A. Agudo Méndez-Villamil, Trad.). Taurus.

Lipovetsky, G. (1996 [1987]). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. 5ª ed. Anagrama.

Mauss, M. (1934). *Sociologie et anthropologie : Les techniques du corps*. http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.tec

Merleau-Ponty, M. (2003 [1948]). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. (V. Goldstein, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M. (2010 [1964]). *Lo visible y lo invisible*. (E. Consigli, B. Capdevielle, Trads.). Nueva Visión.

Perec, G. (1986 [1985]). *Pensar, clasificar*. (C. Gardini, Trad.). Gedisa.https://monoskop.org/images/a/a2/Perec_Georges_Pensar_Clasificar.pdf

Preciado, B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Crónicas del cruce. Anagrama.

PrNeix, (21 de enero de 2013). *Gilbert Simondon Entretien sur la mécanologie [complet] 1968 (R1: Bobine 1 de 3) [video]*. https://www.youtube.com/watch?v=VLkjI8U5PoQ

Saussure, F. D. (1991 [1916]). *Curso de lingüística general*. 24ª ed. (A. Alonzo, Trad.).

Simondon, G. (1989 [1958]) *Du mode d'existence des objets techniques*. 3ª ed. Aubier.

Respini, E. (s.f.). *Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?* https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf

Tabet, P. (1979). Les mains, les outils, les armes. *L'homme*, *19*(3-4), 5-61. https://doi.org/10.3406/hom.1979.367998