

Intrusiones femeninas en el arte boliviano de fines de los noventa. La obra de Guiomar Mesa, Erika Ewel y Valia Carvalho

Valeria Paz

La categoría «género» en el arte ha sido escasamente abordada en nuestro medio. En consecuencia, los aportes de la producción cultural desde la diferencia de género han quedado relegados y, con ellos, el tratamiento de las obras de arte como indicios de construcciones culturales en las que se manifiestan ideologías hegemónicas.

La ausencia de enfoques desde perspectivas de género es paradójica en un panorama donde las mujeres han tenido y tienen una representación significativa en el arte. Llama la atención que hayan sido justamente dos mujeres, Marina Núñez del Prado y María Luisa Pacheco, quienes tuvieron en este siglo un papel protagónico a nivel internacional.

En este trabajo reviso la producción visual de tres artistas contemporáneas —Guiomar Mesa, Erika Ewel y Valia Carvalho— porque considero que sus creaciones entrometen en el arte boliviano visiones y experiencias que contribuyen al entendimiento y enriquecimiento de nuestras percepciones y que plantean nuevos problemas para el estudio de la obra de arte.

En *Los mitos profundos de Bolivia*, Guillermo Francovich¹ señaló a las obras de Marina Núñez del Prado y de María Luisa Pacheco como portadoras de dos mitos que subyacen en el imaginario del boliviano: Eternidad en Los Andes y Luz petrificada. Estas artistas, que formaban parte de un mundo cultural influenciado por el indigenismo, rescataron en su obra el vínculo del indígena con la misteriosa e imponente naturaleza. Según Francovich, las teogonías pétreas y el culto a las piedras y montañas que subyacen en el inconsciente del boliviano se manifiestan en las referencias andinas de las obras de estas artistas.²

En la década de los noventa, quedan escasas huellas del hechizo que ejercieron las montañas andinas en el imaginario de estas artistas.

MUJERES DE PIEDRA

Mientras que en la obra de Marina Núñez del Prado, las representaciones del cuerpo —en las series de *Mujeres al viento*, *Venus* y *Madres*— son un homenaje a la figura femenina, en la obra de Guiomar Mesa los temas de la maternidad y las figuras míticas femeninas son tratados con frialdad.

En *La muñeca de piedra* Guiomar Mesa pinta una figura femenina de piedra. Esta representación cita a algunas figuras femeninas perversas o desobedientes como la mujer del Antiguo Testamento que se convierte en sal o la Medusa que convierte a sus víctimas en piedra. Esta figura puede también asociarse con los mitos pétreos andinos de los cuales, según Francovich, no se pudieron desconectar Núñez del Prado y Pacheco³.

La mujer, al ser de piedra, base sólida e imperecedera, señala a la figura femenina o materna como hegemónica⁴. Al dotarla de rasgos mestizos se da lugar a interpretarla como una deidad femenina en un mundo andino de teogonías pétreas de sexo ambiguo.

Al estar conectada en su base con las raíces del árbol en el que se apoya, esta imagen resulta ser una lectura de mujer como naturaleza, que en su conexión con la tierra, se relaciona con la Pachamama, deidad femenina fundamental en el mundo andino⁵.

Sin embargo el mito pétreo materializado en una figura femenina entra en contradicción con el «sentido» de mujer como madre o fuente de vida. En la referencia a la mujer como madre, Mesa explora también los significados opuestos al concepto de mujer y los enfrenta; es entonces a la vez vida y muerte, procreadora y pecadora, culpable y redentora, Eva y María, origen y destino final. Al no ajustarse en el cuadro el título al objeto representado, la artista establece un juego de palabras que añade el sentido de mujer como vida y objeto a la vez. La muñeca *no* es de piedra. La muñeca es entonces la mujer sentada, un personaje sin voluntad propia.

En esta representación de figuras inhumanas, la maternidad se devela como algo frío y mecánico, quizás tan vacío de sentido como las imágenes sin vida que la artista ha pintado. La constatación de que la muñeca es la mujer, conduce a preguntarse sobre la naturaleza de la relación entre la mujer-títere y la muñeca y entre los frutos-objetos (locomotora, enchufe) y el árbol. La muñeca de plástico o porcelana que la mujer-muñeca de piedra lleva en brazos, así como los frutos del árbol seco se plantean como metáforas de una vida industrializada.

En la relación de madre con vida y muerte, la obra de Mesa se encuentra con la de Frida Kahlo y sus representaciones de alumbramientos y pérdidas, experiencias exclusivamente femeninas. En la asociación de la maternidad con la muerte se deduce una visión desencantada de la vida. Esta aproximación a lo femenino contrasta con la visión conmovedora de la maternidad de Marina Núñez del Prado para quien el tema era una fuerza inspiradora vital. Escribió: «Por encima de las corrientes ... yo me siento dominada por la emoción humana del amor, la ternura y la maternidad.»⁶

MUJER-PAISAJE-MUJER

En esta década, ante el talado de cerros y la construcción atropellada de edificios, se imposibilita cada vez más una relación cercana con la naturaleza majestuosa de la ciudad de La Paz, como la que tuvieron Pacheco y Núñez del Prado. El paisaje y la geografía sólo cobran importancia en la obra de Erika Ewel a partir y desde el (re)conocimiento del cuerpo femenino como propio.

En la serie de *Autorretratos* (1998), Erika Ewel trata la similitud morfológica entre el cuerpo femenino y el paisaje —como lo había hecho Marina Núñez del Prado en sus esculturas de torsos femeninos— inspirada en la observación del paisaje altiplánico. Pero hay diferencias en la década de los noventa: Ewel parte de su propio cuerpo. En sus autorretratos, la relación con el paisaje está subordinada a la mirada que la artista tiene de sí misma. Las formas, que se asemejan a plácidos y desolados parajes en el cuerpo, desde la fotografía y desde su punto de vista, están supeditadas a la representación del cuerpo para sí, en la cual subyace un inicio de su recuperación de la esfera masculina y pública. La promesa exhibicionista que el autorretrato representa para los demás es secundaria a la intención de la artista de mostrarse, conocerse y reconocerse.

La representación de un cuerpo femenino con realismo y proximidad en los cuadros de la serie *Tallas y medidas* de Erika Ewel se distingue en un paisaje de representaciones por mujeres en las que el cuerpo femenino aparece de manera artística entre comillas, es decir: pudoroso, elegante y discreto. En las obras de la serie *Tallas y medidas*, cuyos encuadres se detienen en el área pélvica y los senos, las carnes en abundancia, la proporción del cuerpo mayor a la escala humana, el cuerpo femenino deja de ser un objeto idealizado (¿Y deseado?).

La imagen de un cuerpo femenino —lejos del ideal de belleza promovido en los medios de comunicación masiva— suave, pesado, y de dimensiones exageradas, crea una relación cercana con el espectador y su experiencia de cuerpos vulgares y conocidos. En la representación desenfadada del cuerpo, la artista manifiesta también un ejercicio de control sobre la mirada de un cuerpo femenino que se reconoce y exhibe sin remilgos.

El título de esta serie y el texto, tomado del lenguaje de la confección de ropa, *caída busto, talle delantero, cadera y* —sobre la vagina— *entrepierna*, señala al cuerpo como un objeto de fábrica.

LAS OFRENDAS AL DOLOR DE LA NO PERTENENCIA

Dentro de este panorama, *Carne silente*, que Valia Carvalho expuso en 1997 en la Galería de la Fundación BHN, se presenta como un caso aparte, cuyo único contexto son las paredes de su psiquis.

En *Carne silente* se llevó a cabo un «striptease» psicológico donde se expurgaron algunos de los demonios que se inmiscuyen en la relación de la mujer con su cuerpo. En las cuatro salas de la galería, Carvalho desarticula, con treinta cuadros y otros objetos, el dolor que representa la no adecuación a un cuerpo «ideal». Nombra a las salas en señal de reconocimiento de los lugares

del dolor: *Antesala*, *Sala de espera*, *La vida en el Limbo* y *Bienvenidos al cielo*. El dolor es el resultado de la violencia psicológica ejercida sobre el cuerpo por una relación obsesiva con la comida simbolizada por tenedores. La vagina, la metáfora escogida para señalar el lugar del dolor se presenta como herida vulnerable, abierta, suturada, invadida y penetrada.

Los fantasmas de la mujer en su relación con el cuerpo se exhiben desarmados en símbolos que aparecen contextualizados por fondos de diferentes colores. El verde, el blanco y el celeste son a su vez metáforas de tortura, transformación y salvación.

El verde menta que domina *La sala de espera*, el intermedio entre el infierno y el cielo, acompaña a la paciente en un espacio vulgar, lleno de imágenes de heridas que se desangran. El sentido de asepsia asociado con este color está contrarrestado por la presencia de la sangre, protagonista de esta serie vinculada de manera vital con las experiencias corporales femeninas: la menstruación, la desfloración, el parto, la pérdida y el aborto.

Una silla dispuesta frente a estas imágenes carnosas mal cosidas invita al espectador a identificarse con el suplicio de la espera y recordar una relación íntima y conflictiva con el cuerpo.

Los fondos inmaculadamente blancos de la serie *La vida en el limbo* son adecuados para representar al quirófano donde se lleva a cabo con frialdad el proceso de transformación corporal. Este espacio representa la violentación del cuerpo como sacrificio necesario para acceder al ideal del cuerpo prescrito para la salvación. Una mesa con mantel blanco señala el lugar donde se lleva a cabo el rito. El tenedor es el instrumento por excelencia del invasor/salvador que se prepara a iniciar la transformación no sin antes torturar al paciente con el recuerdo de la causa del castigo.

En el celeste de la serie *Bienvenidos al cielo*, la artista se sirve del lenguaje de la religión católica (sobre todo del arte barroco con sus representaciones de mártires) para describir los ritos de purificación necesarios para el éxtasis de la salvación.

Tres palanganas con líquidos rojos dispuestas en medio de la sala evidencian los restos de los procesos de limpieza y sus desechos.

En la antesala, un aparato respirador se conecta a un conjunto ambientado por un sonido de respiración que recuerda la batalla que la mujer libra para aceptar su cuerpo como es. Con la respiración es inevitable no dejarse invadir por la angustia del dolor. La respiración invade las salas de imágenes de dolor hurgando en la experiencia del espectador planteando al arte como un asunto vital y necesario para desarmar las percepciones abstractas y enajenadas del cuerpo femenino.

DESCUBRIENDO IDENTIDADES EN EXPERIENCIAS FEMENINAS

Las obras de Mesa, Ewel y Carvalho ignoran las búsquedas de identidad vinculadas con un imaginario nacional que en la obra de Marina Núñez del Prado y María Luisa Pacheco incorporan al paisaje andino. El imaginario de estas tres artistas es claramente otro. Sus obras introducen en la producción

cultural una reflexión que provoca cuestionar y desarmar las definiciones de los significados de «lo femenino.»

BIBLIOGRAFÍA Y OTROS DOCUMENTOS

CATÁLOGOS

Centro de Arte y Comunicación El Salar. Catálogo de la exposición *agua & sal* de Erika Ewel. La Paz, febrero de 1998.

Embajada de España y Fundación BHN. Catálogo de la exposición *María Luisa Pacheco, pintora de los andes*. La Paz, La Papelera, S.A., 1993.

Galería de la Fundación BHN. Catálogo de la exposición *Carne Silente* de Valia Carvalho. La Paz, julio, 1997.

Galería de la Fundación BHN. Catálogo de la exposición *Mujeres Cautivas* de Erika Ewel. La Paz, 1996.

MARCO. Catálogo de la exposición *Guiomar Mesa: El salón de los objetos perdidos*. Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1994.

LIBROS

Broude, Norma y Garrard, Mary D. (editoras). *The Power of Feminist Art*. Nueva York, Harry, N. Abrams, Inc., 1994.

Francovich, Guillermo. *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz, Los Amigos del Libro, 1987.

Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Fundación BHN y Editorial Gisbert y Cía., 1994.

Núñez del Prado, Marina. *Eternidad en Los Andes*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973.

Pollock, Griselda. *Feminist Interventions in the Histories of Art* (1988) publicado en: Fernie, Eric (editor). *Art History and Its Methods*. Londres, Phaidon Press Limited, 1996, pp. 296-313.

Querejazu, Pedro (editor). *Pintura boliviana del siglo XX*. La Paz, Jaca Books para Banco Hipotecario Nacional, 1989.

LISTA DE ILUSTRACIONES

GUIOMAR MESA

1. *Muñeca de piedra*, 1997, óleo sobre lienzo con aplicaciones de tela pintadas y cosidas, 200 cm x 140 cm.

ERIKA EWEL

2. De la serie *Tallas y medidas*, 1998, óleo sobre lienzo, 90 cm x 100 cm.

3. De la serie *Autorretratos*, 1998, óleo sobre lienzo, 90 cm x 130 cm.

VALIA CARVALHO

4. *Sala de espera* en la exposición *Carne Silente* presentada en la Galería de la Fundación BHN en julio de 1997.

5. De las serie *Sala de espera*, 1997, óleo y pastel sobre vinílica, 80 cm x 60 cm.

6. *La vida en el limbo* en la exposición *Carne Silente* presentada en la Galería de la Fundación BHN en julio de 1997.

7. De la serie *La vida en el limbo*, 1997, óleo y pastel sobre vinílica, 80 cm x 60 cm.
8. *Bienvenidos al cielo* en la exposición *Carne Silente* presentada en la Galería de la Fundación BHN en julio de 1997.
9. De la serie *Bienvenidos al cielo*, 1997, óleo y pastel sobre vinílica, 80 cm x 60 cm.

NOTAS

¹ Guillermo Francovich. *Los mitos profundos de Bolivia*. La Paz, Los Amigos del Libro, 1987, pp. 47-58 y 59-69.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ Este "sentido" de la figura femenina como origen fue también tratado por Mesa en el autorretrato *Todas ellas yo*, en cuyo centro se encuentra la imagen de la madre de la artista, rodeada de imágenes de parejas mujer-niña que refuerzan una identidad familiar matriarcal.

⁵ Esta obra recuerda también a la pintura *Raíces o el Pedregal* (1943) de Frida Kahlo. El interés de Mesa por este tema se ha manifestado en especial en la representación de esta diosa en su cuadro *La Pachamama* (1987).

⁶ Marina Núñez del Prado. *Eternidad en Los Andes*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, 1973, p. 103.