

**TRANSGRESIÓN DEL IDEAL DE BELLEZA OCCIDENTAL Y LA MIRADA  
MASCULINA EN LA OBRA DE MUJERES ARTISTAS EN PUERTO RICO**

**Alondra Liz Colón Delgado**

HART 4242: Investigación en Historia del Arte  
Dirigido por: Dra. Laura Bravo López

Programa de Historia del Arte  
Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras  
Mayo de 2021



<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>1. MYRNA BÁEZ: AUTORRETRATO DESNUDO CONTRA EL DISCRIMEN POR EDAD.....</b>	<b>11</b>
<b>2. LILLIAM NIEVES: RECHAZO A LA GORDOFOBIA Y PROBLEMATIZACIÓN DE LOS RITUALES Y CONCURSOS DE BELLEZA.....</b>	<b>17</b>
<b>3. MARÍA ANTONIA ORDÓÑEZ: LA SENSUALIDAD FEMENINA EN EL CARIBE.....</b>	<b>22</b>
<b>4. FRIEDA MEDÍN: EL DESNUDO COMO ICONOGRAFÍA DE LA VULNERABILIDAD.....</b>	<b>28</b>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>33</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>35</b>

## INTRODUCCIÓN

Las primeras representaciones en la historia del arte sobre el cuerpo de la mujer datan desde la primera etapa de la Prehistoria, específicamente en el período Paleolítico superior, por lo que se considera que las primeras representaciones del ser humano en la historia del arte son sobre el cuerpo femenino. Desde las Venus prehistóricas (aunque la intención no era, necesariamente, fijar un modelo de belleza) hasta nuestros días, es notable que la historia del arte ha servido como documentación de las distintas ideas y representaciones del cuerpo femenino (Vives 105). El desnudo femenino y su belleza toma un espacio inmenso en la pintura occidental, la cual es altamente influenciada por la estética artística grecorromana reapropiada durante el Renacimiento (Konstan 135). Obras como la *Afrodita de Cnido* [1] del escultor griego Praxíteles o *La Venus durmiente* [2] del pintor renacentista italiano Giorgione demuestran esta situación, pues considerando que Venus o Afrodita son diosas de erotismo y belleza en la mitología grecorromana, sus imágenes deben poseer la belleza femenina. Es importante destacar que los hombres dominaban casi todos los aspectos de la producción artística en la Antigüedad, por lo que se determina que las imágenes clásicas figuran los ideales masculinos sobre las mujeres (Smith 81). Mediante el género del desnudo en la pintura occidental, entonces, se revelan los criterios y las convenciones por las cuales las mujeres se ven y se juzgan como una vista hecha por y para hombres (Berger 47).

Esta mirada y juicio se define como la mirada o visión masculina; el hombre activamente mira y proyecta su propia fantasía a su medida y conveniencia sobre la mujer, mientras la misma es observada (Mulvey 370). Asimismo, la mirada masculina, una consecuencia de la desigualdad de género, es internalizada por la mujer y provoca que se mire y juzgue mientras la miran; el juez

e inspector dentro de la misma mujer entonces es masculino porque resulta importante para ella cómo se presenta ante el hombre. Su apariencia dictará cómo éste la tratará (Berger 46). En la *Afrodita de Cnido* y *La Venus durmiente*, se observa que ambas, aún en su completa desnudez, cuidan de su imagen ante el espectador masculino. Aunque sus poses púdicas hacen referencia a su pudor, sigue estando presente la modestia y la pasividad que se espera de la mujer (Smith 83).



1. Praxíteles, *Afrodita de Cnido*, 260 a. C. Escultura. 205 cm.



2. Giorgione, *La Venus durmiente*, 1510. Óleo sobre lienzo. 108.5 cm × 175 cm (42.7 in × 69 in).

Aunque en la sociedad moderna existen más nociones de belleza, el mundo occidental se mantiene como la parte principal decisiva de lo que se estima como bello. Ser convencionalmente bella significa tener piel clara, ser joven, delgada y tonificada, como también carecer de diversidades funcionales (McKay et al. 1). Estas convenciones se arrastran desde la Antigüedad grecorromana, donde las Afroditas desnudas marcan el momento cuando el desnudo femenino entra en su doble función como objeto de composición ideal y voyeurismo masculino (Smith 81). Sin embargo, es importante destacar que la presión social de acercarse a las convenciones de belleza no comienza en la Antigüedad grecorromana. La presión social hacia la belleza idealizada surge de la herencia y recepción de la idea de belleza grecorromana asociada con el amor erótico y también de la idealización de dicho canon debido a la reapropiación de los principios grecorromanos en el Renacimiento (Konstan 147).

Actualmente, la presión de cumplir con estos estándares deriva de la desigualdad de género, raza, clase, sexualidad, identidad de género y habilidad o capacidad física (McKay et al. 1). La misma presión resulta en que el valor percibido de la mujer recaiga sobre cuánto ésta se acerca al estándar de belleza. Fracasar al obtener la perfección resulta en insatisfacción y desvalorización de la mujer misma (Gosselink et al. 308). Natalie Havlin y Jillian Báez llegan a la siguiente conclusión:

La belleza no es un concepto ni una práctica frívola. En muchos rincones del mundo, el hecho de que uno decida desafiar los regímenes de belleza, y la forma en que se haga, no sólo puede conducir a la marginación, sino también, a veces, a la violencia. Por ello, este artículo hace hincapié en la materialidad de la belleza (13-14).

Se entiende, entonces, que la marginalización y violencia es más prominente en lugares del mundo donde es físicamente imposible que las mujeres cumplan con cada norma del canon de belleza occidental, tal como en el Caribe. A esto se le añade la condición de colonización, pues aún en la belleza, el colonizador blanco busca asegurar su dominio. En su libro *La historia de los blancos*, la historiadora y artista Nell Irvin Painter discute que los colonizadores “[los blancos] no solo querían que las personas a las que llamaban “sus mujeres” fueran las más bellas, y que ‘sus hombres’ fueran los más viriles. Querían que ‘sus países’ tuvieran la mejor política. Así que querían tenerlo todo mejor. Y eso incluía la belleza” (NPR). Considerando que Puerto Rico sigue siendo colonia de Estados Unidos, donde persiste la ideología de supremacía blanca, esta situación continúa vigente.

Desde finales de los 1960 y principios de los 1970, cuando surge la teoría feminista, se ha cuestionado el uso constante del cuerpo femenino como objeto artístico en la historia del arte, en especial cuando sus connotaciones son sexuales. En aquellos años, se protestó contra la tradición artística de crear arte sobre mujeres hecho por y para los hombres. Esto se debe a la desigualdad social que perdura entre ambos géneros, pues el hombre domina la esfera pública y el espacio creativo (Nochlin 9). Las Guerrilla Girls, un grupo anónimo de artistas feministas formado en 1985, aseguran que el mundo de la historia del arte ha sido dominado por los hombres desde que el estudio académico de la misma evoluciona en los siglos XVIII y XIX, pues los estudiosos — hombres— crearon la conexión entre buen arte y masculinidad, dejando las mujeres artistas olvidadas en la historia (Khan Academy). Asimismo, la mujer suele abundar en los espacios artísticos como objetos para mirar y desear, mientras la obra de mujeres artistas escasea en comparación a la cantidad de obra hecha por hombres (Tate Museum).

En Puerto Rico surgen varias mujeres artistas que rechazan las convenciones y miradas que las presionan, buscando representar una multiplicidad de cuerpos que rompen con este precepto— mayormente con autorretratos— y que se acerca mejor a sus realidades, desde sus propias miradas como mujeres. Con este acto logran rechazar los discursos opresivos que perpetúan el canon de belleza, como la desigualdad de género, el discrimen por edad, la gordofobia y el racismo. A su vez, se liberan de la mirada masculina que las idealiza empleando la mirada femenina y, en algunos casos, tratando el desnudo femenino cómo símbolo de vulnerabilidad.

Mediante esta investigación, se examinarán las siguientes interrogantes: ¿Transgreden las mujeres artistas de Puerto Rico el canon de belleza occidental y la mirada masculina? ¿Cómo lo hacen? Las artistas de Puerto Rico conocen los discursos que mantienen el canon clásico vigente y, a diferencia de la usual mirada masculina, emplean la mirada femenina para desafiar lo que se considera bello, reconociendo que la norma no es común y mucho menos inclusiva. Por medio de obras figurativas muestran cuerpos en plena naturalidad, abandonando la idealización y proponiendo la inclusión de diversos tipos de cuerpo, de manera que se establezca una armonía entre ellos y se liberen de las convenciones apoyadas por la mirada masculina en el arte. A su vez, problematizan dichos conceptos. Las artistas Myrna Báez, Lilliam Nieves, María Antonia Ordóñez y Frieda Medín se convierten en sujetos de su obra, contrario a la aparición de la mujer en la historia del arte como objeto artístico que toma lugar desde la Antigüedad grecorromana (Smith 81).

Cuando se trata de mujeres artistas desafiando estas normas, es importante que ellas entiendan su situación histórica al momento de crear arte (Fernández Zavala 46). Como



menciona la curadora puertorriqueña Margarita Fernández Zavala en su ensayo “Las mujeres artistas y su autoimagen”, esta conciencia de sí mismas permite “desmantelar el constructo, desmitificar el engaño, decodificar el lenguaje o hasta intentar la nueva valoración de ideas” (46). Como ya se ha discutido, la belleza puede llevar a la marginalización y violencia de quienes no cumplen con la norma, por lo cual las mujeres artistas que se presentan en esta investigación sienten la necesidad de apropiarse de— como también visibilizar— la materialidad de la belleza.

Para transgredir las convenciones clásicas y la mirada masculina, las artistas que se presentan en esta investigación recurren a diversas maneras, aunque las cuatro emplean su propia mirada. Cada artista compone un capítulo, desafiando un rasgo del canon discutido: Myrna Báez desafía la discriminación por edad por medio autorretratos desnudos; Lilliam Nieves rechaza la gordofobia mientras problematiza los concursos y rituales de belleza, y cómo los medios influyen en la imagen corporal de las mujeres desde niñas; María Antonia Ordóñez abraza la sensualidad afrocaribeña creando cuerpos femeninos negros, los cuales resultan altamente marginalizados por la desventaja racial que enfrentan aún en el presente; y, por último, Frieda Medín denuncia la belleza idealizada y la presión social de acercarse a ella, también rechazando la mirada masculina y empleando la femenina al presentar el desnudo como símbolo de introspección y vulnerabilidad.

En la metodología que se empleará en esta investigación, se encuentran el análisis iconográfico, la sociología del arte y la teoría feminista. El análisis iconográfico, establecido por teóricos como Aby Warburg y Erwin Panofsky como la escritura con imágenes, es importante para identificar símbolos recurrentes de belleza y feminidad que acompañan las imágenes de mujeres en la obra occidental, tales como flores, coronas y piezas de vestir, y cómo estos son

apropiados por las artistas en sus obras. De igual manera, las poses de las mujeres en las obras bajo investigación serán tomadas en consideración. Se empleará sociología del arte, primeramente aplicado por el teórico Hyppolite Taine, para enmarcar el arte de una época y cultura específica. En este caso, la investigación se trata de arte hecho por mujeres artistas en Puerto Rico desde la década del 1960. Finalmente, se aplicará la teoría feminista, que analiza desde los años sesenta la figura de la mujer como objeto artístico y del deseo a lo largo de la historia del arte, incluyendo con la teoría de una de sus pioneras, Linda Nochlin. Asimismo, se aplicará la misma para analizar el canon de belleza occidental desde la historia del arte grecorromana y cómo es debatido por algunas artistas en Puerto Rico mediante sus obras.

## 1. MYRNA BÁEZ: AUTORRETRATO DESNUDO CONTRA EL DISCRIMEN POR EDAD

En la obra artística de Myrna Báez, la autoimagen y el desnudo son temas fundamentales. Como feminista, le interesa el sexismo y el cuerpo de la mujer como objeto artístico a través de la historia del arte. Esto lo cuestiona mediante obras como *La Venus roja* [3], donde hace una recreación de la pintura *La Venus en el espejo* [4] de Diego Velázquez, siendo esta considerada la obra más abiertamente feminista de Báez (Fernández Zavala, *Myrna Báez: Una artista ante su Espejo* 86). En su versión, la Venus roja mira en el espejo y encuentra como su reflejo la imagen de su autor, sacada de su obra *Las Meninas* (1656), de manera que Báez denuncia la mirada masculina que toma gran cantidad de la historia del arte. Por otra parte, otra acción feminista de Báez, sea a propósito o no, es transgredir el canon de belleza occidental.



3. (izq.) Myrna Baez, *La Venus roja*, 1979.



4. (der.) Diego Velázquez, *La Venus en el espejo*, 1647. Óleo sobre lienzo. 122 x 177 cm.

A medida que las mujeres crecen y envejecen, van perdiendo una de las características esenciales de los estándares de belleza: la juventud. En la mayoría de los casos, también se pierde la delgadez, otro requisito de la belleza idealizada. Debido a que la gordura y el

envejecimiento es opuesto a lo bello, en cambio, es considerado feo. Esta situación entonces lleva la devaluación de mujeres mayores, creando la discriminación por edad, la cual es internalizada y alimentada por la mujer al entrar en estado de negación o miedo mientras adquiere mayor edad (Gosselink et al. 308).

En diferentes estudios realizados en torno al mismo tema, se observa que la juventud se mantiene como una dimensión importante del “yo” para las mujeres aún en la vejez, por lo que abunda la insatisfacción del cuerpo en las mujeres a mediana edad y envejecientes, a diferencia de los hombres, pues no cuentan con el mismo nivel de presión social (Gosselink et al. 309). Por ende, muchas mujeres buscan diferentes medios en los que puedan mantenerse pareciendo jóvenes a pesar de sus edades, mientras en otros casos, las mismas aceptan que ya no pueden ser bellas por su edad, por lo que aceptan el proceso natural de vejez y reducen la presión que ellas mismas ejercen (Gosselink et al. 309). Sin embargo, Báez rechaza esta ley social en su obra. Esto se observa en sus autorretratos desnudos, donde suele pintarse en su mayoría de edad. No pretende necesariamente representar la belleza del cuerpo, pero no se observa una idealización del cuerpo o ediciones que la acerquen a la juventud que se requiere para ser bella según la norma.

En su obra *Autorretrato* [5], la artista se pinta desnuda, visiblemente de mayor edad y mirando directamente al espectador. Esta mirada hacia el espectador invierte la relación de objeto-sujeto entre figura de obra y el espectador, donde el sujeto, Myrna Báez desnuda, se libera infinitamente de ser el objeto de la obra y toma el lugar del espectador (Foucault 5). La mirada

(el *gaze*), según el filósofo Michel Foucault, suele ser sobre poder<sup>1</sup>, por lo que entonces la mirada confrontante de Báez hacia el espectador crea una ‘mirada al reverso’ o *gaze back*. Con esta mirada, la mujer en la pintura demuestra conciencia de sí misma, por lo que toma control de su representación y su desnudez. A su vez, se observa que no está sentada en una pose que parezca sensual, sino neutral, sin interés de sexualizar su cuerpo para el espectador de manera que su mirada directa confronta no solo al espectador, sino a la tradición masculina de representar el cuerpo femenino desnudo en la historia del arte y los estándares occidentales de belleza.



5. Myrna Báez, *Autorretrato*, 1986.

Asimismo, vemos su desnudo propio en *La perra sata* [6], donde la mujer, suponemos que es la misma Báez, está sentada una vez más. Sin embargo, su pose, a diferencia de su

---

<sup>1</sup> Foucault asocia el poder (biopoder) con la mirada médica del experto en su libro *El nacimiento de la clínica* (1963), por lo que entonces implica que existe una relación de poder entre quien mira y quien es mirado.

*Autorretrato*, es desafiante y confiada. Su rostro no es muy detallado, sino que delata tranquilidad sobre sí misma. Puede que haya algún tipo de sexualización, pero la artista lo hace desde el dominio y propiedad de su propio cuerpo, a diferencia de una sexualización que sirve para el consumo del hombre. El nombre de la obra, *La perra sata*, es un detalle importante, pues la artista se apropia de un término peyorativo hecho hacia la mujer cuando la misma acoge su propia sexualidad sin esa vergüenza que se esperaría de ella, por lo que entonces la perra sata no solo es la perra a su lado, sino también Báez desnuda.

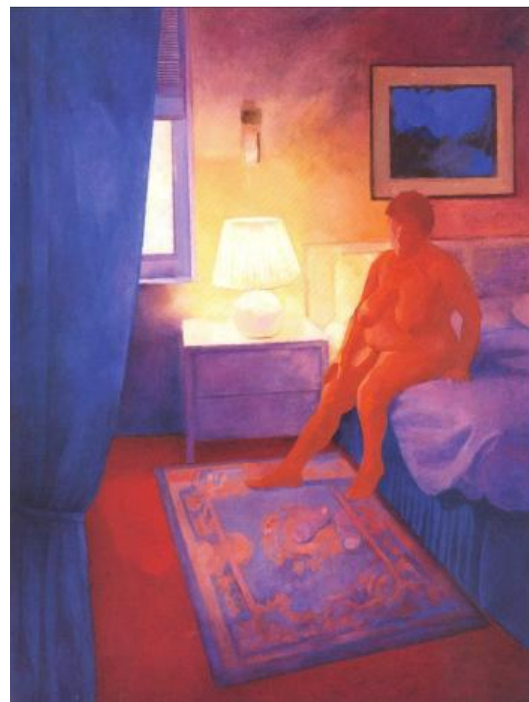


6. Myrna Baez, *La perra sata*, 1981. Acrílico sobre lienzo, 50" x 60".

A su lado también se observa una versión atípica de un arreglo floral, las hojas de yagrumo hacen la función de flores. Considerando que, en la historia del arte, las flores suelen aludir a la belleza cuando se incorporan en retratos femeninos, Báez se proclama bella aunque contradiga la belleza occidental y recurrente en la historia del arte colocando esta versión de un arreglo de flores al lado de su retrato, que también se aleja de lo convencional. Las hojas están en su mayoría secas o en proceso de secarse, demostrando que la artista está consciente de que su

cuerpo avanzado de edad no es canónico. El orgullo y reto con el cual la mujer posa y mira al espectador confirma que se considera bella tal y como es.

El repertorio artístico de Baez cuenta con muchas otras obras donde recurre a la autoimagen desnuda, tal como en *Las cortinas de encaje* [7], donde su cuerpo desnudo es protagonista de la obra. Tanto así, que está enmarcada por cortinas de encaje que simulan un telón. Con todo y senos caídos, gordura y vejez, el centro de atención es ella, tan cómoda consigo misma que se toma un momento para mirar por la ventana en el fondo. En otra escena [8], Báez se pinta, nuevamente desnuda, en su habitación. En la obra, titulada *Ella*, está sentada en su cama y se repite el detalle del telón, su pose aspira reflexión e intimidad. Se siente cierta melancolía en la escena, donde su cuerpo significa vulnerabilidad dentro de un espacio tan íntimo como su habitación, a diferencia de sensualidad para exhibir al espectador.



7. (izq.) Myrna Báez, *Las cortinas de encaje*, 1994.  
8. (der.) Myrna Báez, *Ella*, 1993.

De estas maneras, Myrna Báez presenta una mirada femenina orgullosa del desnudo no-convencional y de edad avanzada, lo cual resulta en la liberación de su cuerpo del estándar de belleza occidental y, a su vez, en la creación de una mirada femenina en oposición a la usual mirada masculina en la historia del arte. Como afirma la académica y exdirectora del Instituto de Cultura Puertorriqueña Teresa Tió, Báez “afirma su ser, su físico, su presencia como ella es, no como quieren que ella sea” (Coss).



## **2. LILLIAM NIEVES: RECHAZO A LA GORDOFOBIA Y PROBLEMATIZACIÓN DE LOS RITUALES Y CONCURSOS DE BELLEZA**

Como ya se ha discutido anteriormente, uno de los componentes de mayor importancia en la belleza idealizada son las medidas corporales (Gosselink et al. 308). La mujer bella debe ser delgada y tonificada. De oponerse a esta norma, la mujer es considerada fea y, al internalizarla, la mujer pierde valor ante la sociedad y ante ella misma, resultando en disgusto de sí misma y baja autoestima. El ideal de belleza es reforzado por las redes sociales y medios de comunicación, de manera que se alimenta a las mujeres desde niñas con ejemplos que deben seguir para ser aceptadas (Clay et al. 452). Asimismo, los medios promocionan diversas prácticas o rituales de belleza que suelen resultar peligrosos para la salud, como pasar hambre, dietas restrictivas, modificaciones quirúrgicas, terapias de láser, entre otros.

En su declaración de artista, Lilliam Nieves afirma que su mayor interés reside en destruir los estereotipos relacionados a la idea de belleza, tal y como es percibida en la era de las redes sociales, de manera que busca incitar el diálogo sobre lo que la sociedad y los medios normalizan como bello. Para el colapso de los estereotipos a los que se refiere, problematiza rituales, tradiciones y eventos de belleza, los cuales suelen ser traumáticos para las mujeres (Ramos 4).

Una de las tradiciones que gira en torno a la belleza ideal es el concurso de belleza. Nieves se centra en el concepto de perfección, muchas veces vendido a las mujeres desde niñas por medio de este tipo de concursos, donde un grupo de mujeres compiten entre ellas para obtener una corona certificando que son la mujer más bella de todas. Sin embargo, como Nieves señala, todas suelen parecerse y todas buscan parecerse al estándar de belleza, por lo que llega a

la conclusión que la perfección no existe, sino que es un constructo que oprime (López Cabán). Por esto, el símbolo de la corona es recurrente en su obra y es cambiado de contexto. Ya no se trata de simbolizar belleza convencional, sino que la pesadez de la corona se convierte en una metáfora para el peso que la sociedad impone sobre la mujer y a su vez, una propuesta de belleza que transgrede los estándares de belleza.

En su serie artística *Iron Maiden*, la artista crea once coronas de hierro [9], criticando la comercialización de los cuerpos de las mujeres y el peso de los estándares de belleza en la imagen corporal de las mismas. Asimismo, el nombre de la serie se refiere a una máquina de tortura de la Alemania del siglo XIV, aludiendo a una relación entre la tortura y los rituales de belleza de manera que las coronas de hierro afirman la belleza, pero también la tortura que ejerce para quienes tratan de alcanzarla (Ramos 4). En la portada de su catálogo de exposición, la artista incluye un autorretrato portando una de sus coronas. Su mirada es directa al espectador y hace uso del maquillaje en su rostro, uno de los rituales de belleza más promocionados en los medios. Sin embargo, luce molesta, pero como si la hubiesen torturado. Su mirada es confrontante, suscitando al espectador a enfrentar la realidad abusiva sobre la belleza idealizada impuesta sobre la mujer.



9. Portada del catálogo para la exposición *Iron Maiden* de Lilliam Nieves en Proyecto Local, 2016.

En la misma serie, la artista incorpora autorretratos desnudos, como *Beauty Queen II* [10]. Luego crea otras versiones de similares, como *Beauty Queen IV* [11]. Nieves es la figura central en ambas obras. En la primera, tiene ropa interior, pero se encuentra desnuda de torso en la segunda. En ambas porta una corona y se encuentra parada en la esfera del planeta Tierra. Ocupa entonces el lugar de reina de belleza, apropiándose de la figura de la Miss Universo, la que debe ser delgada y en todo caso convencional, para presentar y ratificar su belleza como mujer gorda. En ambas obras se presenta firme, confiada y orgullosa ante su espectador, tal como se proyecta la reina de belleza convencional. Específicamente en *Beauty Queen II*, sin embargo, la mirada es directa al público y a la belleza idealizada, por lo que resulta una actitud retante para quien se atreva a cuestionar o refutar su belleza.



10. (der.) Lilliam Nieves, *Beauty Queen IV*, 2010. Acrílico sobre lienzo, 3" x 7".

11. (izq.) Lilliam Nieves, *Beauty Queen II*, 2016. Caoba rosa y tinta, 5' x 3' x 1' diam.

Otra obra en la que más explícitamente rechaza el discrimen por gordura, o la gordofobia, se titula *A Little Help For My Lipo!* [12]. La misma es una imagen tipo anuncio publicitario de Nieves, también en ropa interior. Agarra su barriga y a su lado se lee en inglés: “¡Una pequeña ayuda para mi lipo! Lilliam Nieves necesita una liposucción urgente para que deje de usar Photoshop. Por favor, con su ayuda, podemos hacer su sueño realidad. ¡Un cuerpo nuevo como una Barbie! Gracias por su contribución... ¡Dios te bendiga!”. Esta obra imita con ironía los anuncios publicitarios con los cuales se topan las mujeres desde niñas. Hace mención de la muñeca Barbie, que ha sido analizada y problematizada por el movimiento feminista, pues Barbie se presenta como la encarnación del ideal de belleza occidental al cual las niñas aspiran a parecerse.



12. Lilliam Nieves, *A Little Help For My Lipo!*, 2010.

La artista declaró en una entrevista con el periódico *The El Adoquín Times* que utiliza su propia figura en sus obras como mantra o acto de amor propio, de manera que se libera de complejos, presiones sociales y convenciones (Ranero). Nieves confirma que trata el arte como medio de terapia y reflexión de sí misma, rechazando la gordofobia y los rituales nocivos de belleza que promueven los medios de comunicación y las redes sociales. Redefine la belleza para incluirse a ella y quienes se ven como ella, transgrediendo el canon de belleza occidental.

### 3. MARÍA ANTONIA ORDÓÑEZ: LA SENSUALIDAD FEMENINA EN EL CARIBE

La sensualidad en la historia del arte ha sido una cualidad que le adjudica el artista hombre a su objeto femenino de su obra. Sin embargo, es una cualidad que se explota y se le abstiene a la mujer. La mujer debe ser bella y sensual, pero debe cargar con cierta vergüenza sobre su belleza y sensualidad, pues puede ser mal vista por la sociedad si las abraza y acoge. Se vuelve entonces a las primeras obras expuestas en esta investigación: la Afrodita de Praxíteles y la Venus durmiente de Giorgione. Ambas, como se mencionó, son la encarnación de lo considerado bello, pues son deidades y poseedoras de la belleza. No obstante, se encuentra presente aún en sus poses públicas la vergüenza y modestia que debe mantener la mujer, pues la misma es creada por el hombre y juzgada como objeto por el espectador, también hombre.

Por otro lado, otra característica que favorece el canon de belleza occidental es la preferencia de piel clara. Sin duda, es una de las más opresivas, pues se conecta al racismo, que se refuerza en la colonización (NPR). En el Caribe, la experiencia colonial ha presionado a las mujeres a seguir el canon occidental de belleza sin perdonar que puede ser físicamente imposible obedecerlo, considerando factores como la gran diferencia geográfica y cultural entre el Caribe y el Occidente, y las diferentes mezclas de razas. A la artista María Antonia Ordóñez le interesan ambas situaciones en su obra. Suele dibujar mujeres visiblemente caribeñas, interesándose también en la construcción del personaje femenino y la sensualidad de la mujer desde su propia experiencia como mujer caribeña (Autogiro).

En su obra *La ventana de Vermeer* [13], la artista presenta el acogimiento de la sensualidad tradicionalmente femenina. En primer plano, hay una mujer caribeña o afrodescendiente por su cabello rizado y piel oscura. A pesar de estar arreglada con joyería y

ropa de telas elegantes y colores vivos, la transparencia de la tela expone su ropa interior que, a su vez, expone cierta intimidad. Por la ventana, tal y como la pinta el artista flamenco Johannes Vermeer en su obra *Lectora en la ventana* (1657), se asoma un hombre, pareciera que la miraba a hurtadillas como *voyeur*. El hombre mira hacia el espectador como si el espectador lo hubiese atrapado mirando a la mujer. Sin embargo, en el rostro de la mujer no hay rastro de vergüenza ni incomodidad, como podría resultar en una situación semejante. Se muestra serena y cómoda, tampoco hay intenciones de tapar la transparencia de su ropa. La miraba el hombre y ahora el espectador, pero no le interesa juzgarse y acoplarse a miradas ajenas, por lo que se interpreta una aceptación de su sensualidad y, a su vez, su belleza, la cual tampoco le interesa ajustar a las convenciones occidentales.



13. María Antonia Ordoñez, *La ventana de Vermeer*, 1997.

En el arte de Ordoñez es evidente la educación en historia del arte, pues se encuentran referencias o inspiraciones de la pintura occidental; del Renacimiento, el Barroco, o movimientos vanguardistas como el Impresionismo. La influencia del estilo de Edgar Degas es indudable, pues suelen recordar al espectador a obras del impresionista francés por la paleta de colores

pasteles y mujeres en trajes parecidos a los de las bailarinas de ballet de Degas. Sin embargo, existe una contradicción a la obra de Degas, cuyo repertorio artístico consta mayormente de escenas de bailarinas de ballet y mujeres bañándose, siempre presente la mirada masculina y la mujer como objeto de su obra. La artista se inspira de la técnica artística de Degas para construir su crítica feminista hacia la problemática a la cual Degas aporta. Ordóñez toma estas referencias a su favor para construir personajes femeninos desde su propia mirada para aceptarse a sí misma, abrazando prácticas y tradiciones que fueron en ocasiones criticadas por el movimiento feminista, pues cuenta en entrevista qué hubo un momento en su juventud donde el feminismo fue represor del gusto tradicional de lo femenino (Ordóñez). Por ende, la artista toma lo “kitsch” de lo femenino y lo usa contra la misma sociedad que lo promueve, de manera que se apropia y desafía los estándares de belleza femeninos al adueñarse de la definición tradicional y socio-cultural de lo femenino.

La obra *El baile, un juego de azar* [14] demuestra, similarmente a *La ventana de Vermeer*, la ausencia de vergüenza sobre la sensualidad femenina. Se muestra escena de cortejo. Puede que no haya una intención de desafiar el canon de belleza occidental. Sin embargo, aún lo logra. La mujer con cabello sumamente rizado y mestiza está vestida en primer plano evaluando si aceptar una invitación de baile de parte de un hombre. Está vestida, pero desnuda a la vez, tal como las tres mujeres en el fondo. No obstante, ninguna de ellas exhibe expresiones o lenguaje corporal de vergüenza, tal como la obra presentada anteriormente. La ausencia de vergüenza significa una aceptación de sus respectivas sensualidades y sexualidades, por lo que entonces hay también una aceptación de la belleza, aunque no cumpla con el canon de belleza occidental. La



mencionada aceptación demuestra un dominio sobre su apariencia: no son sensuales y sexuales para otro, sino para sí mismas y porque deciden serlo.

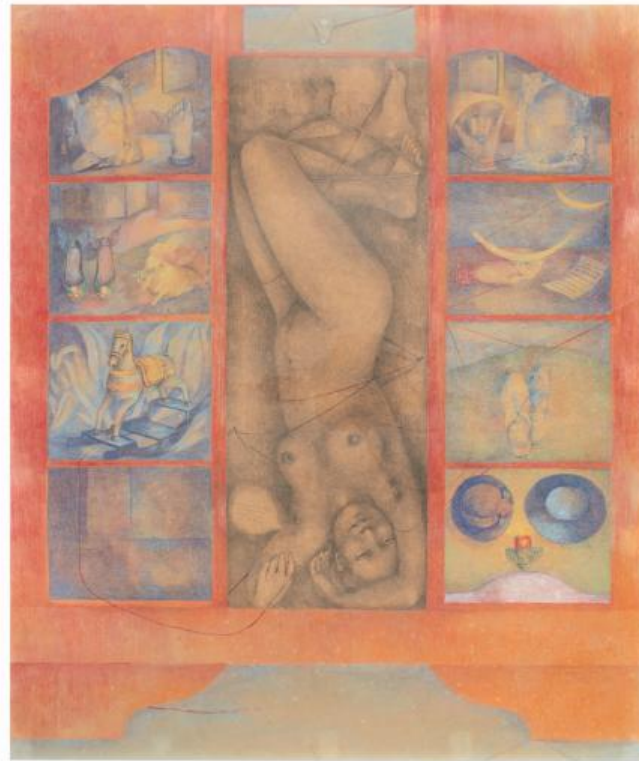


14. María Antonia Ordóñez, *El baile, un juego de azar*, 1997.

En la obra *El clóset de la loca* [15], la artista hace una muestra del mundo interior de la sujeta oprimida. El armario sirve como metáfora del encierro que causan las presiones sociales hacia las mujeres, siendo la belleza parte de ellas. La mujer, la loca, está desnuda y colgada boca abajo de un gancho, como si fuera una pieza más de ropa. Su posición puede referirse a la objetivación sexual de la mujer en la sociedad; la misma vista como un accesorio en oposición al hombre que se estima como un ser autónomo y dominante. Un detalle importante de su cuerpo son los vellos corporales que a la artista no le interesa disimular, en oposición a la costumbre de mirar el vello femenino como algo sucio y que se debe eliminar para acercarse a la belleza.

La mujer también se encuentra enredada en un hilo que la conecta con todos los elementos en las tablillas del armario. Este hilo también está enredado alrededor de su cuerpo, lo cual alude, similarmente al encierro del armario, a las restricciones (el canon) que la sociedad

impone a la mujer. Hay diversos objetos en diferentes tablillas del armario, como prendas de ropa, objetos infantiles y retratos. Estos pueden aludir a la adoctrinación a la cual las niñas se someten desde el nacimiento. Desde pequeñas, se les condiciona a seguir las reglas sociales que las presionan, incluyendo las de belleza.



15. María Antonia Ordóñez, *El clóset de la loca*, 1985.

María Antonia Ordóñez presenta en todo momento el personaje femenino y enfatiza lo que podría entenderse tradicionalmente como imperfecciones (color de piel oscura, pelo rizado, vello corporal) para aceptarlas en sí misma y normalizarlas (Ordóñez). A la vez que las enfatiza, protesta contra la exigencia social hacia las mujeres a ser perfectas según los cánones de belleza, en este caso, el canon occidental. De igual forma, protesta contra la necesidad de complacer y gustar al otro, denunciando continuamente la vergüenza con la que viven las mujeres (Ordóñez). Se presenta la acción de acoger la sensualidad y sexualidad que se le impone a la mujer a favor

de ella misma. Entonces la mujer ya no es sensual y sexualizada para la mirada masculina, sino que es sensual y sexual porque ella misma lo decide, sin rastro de vergüenza.

#### 4. FRIEDA MEDÍN: EL DESNUDO COMO ICONOGRAFÍA DE LA VULNERABILIDAD

Frieda Medín es una fotógrafa bien reconocida en el ambiente artístico por la lucha feminista reflejada en su obra. Aunque la artista tiene apariencia convencional en sus retratos en comparación con las artistas anteriores, la artista apoya los mismos reclamos, por lo que se convierte en aliada. Similarmente a Lilliam Nieves, una de sus críticas más controversiales es dirigida hacia los concursos de belleza.

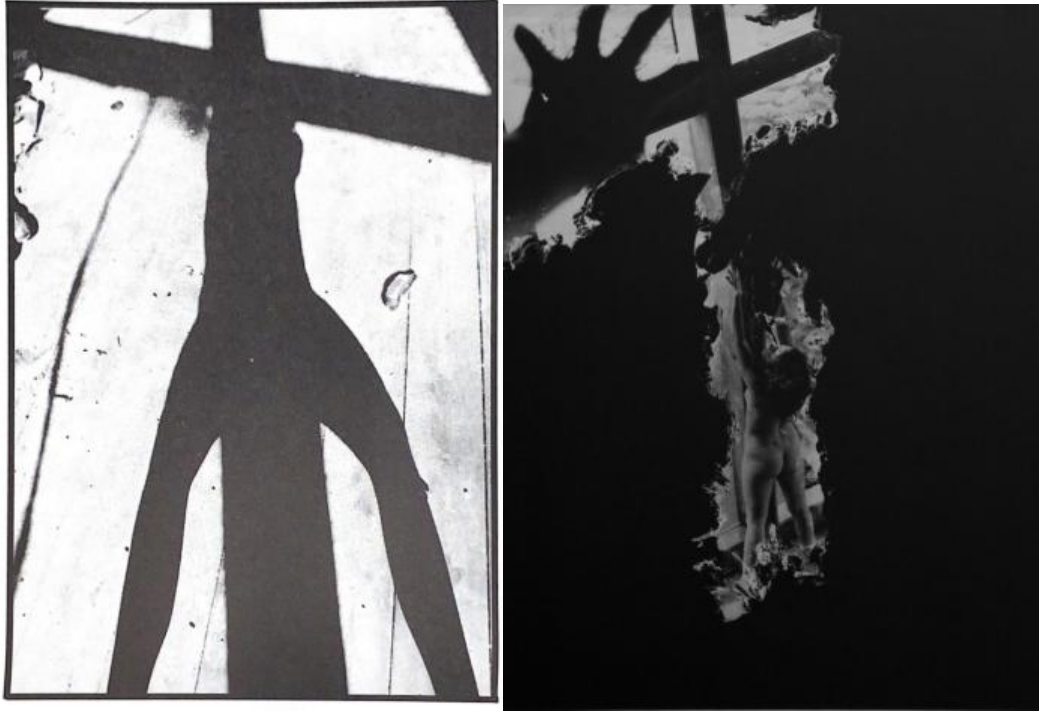
En 1985, Medín construye la instalación titulada *Everything's Fine In Puerto Rico ASS It Is* [16]. Esta obra es una reacción a la respuesta de la candidata puertorriqueña coronada como Miss Universe en el concurso de 1985, Deborah Carthy-Deu. A Carthy-Deu le preguntan sobre qué cambiaría de Puerto Rico, a lo que la reina de belleza contesta que no cambiaría nada, pues “todo está bien en Puerto Rico como está”. La artista utilizó la contestación de la reina de belleza como título de su instalación, pero la alteró a *Everything's fine in Puerto Rico ass it is* para burlarse y, a su vez, criticar la dependencia del valor de la mujer a la belleza, una conducta que surge del machismo aún existente en la Isla (Hammer Museum).



16. Frieda Medín, *Everything's Fine In Puerto Rico ASS It Is*, 1985.

La instalación consta con una base de planchas oxidadas y sucias de zinc, tablas de madera usadas y serpentina, causando un choque en sus espectadores por su suciedad. La suciedad sirve como metáfora de Puerto Rico como un lugar sucio debido a que persiste el machismo. En las planchas de zinc adhiere fotografías de ella misma con los bordes rotos, como si las hubiese arrancado. En todas emplea ángulos y acercamientos a su cara que no se consideran favorables, oponiéndose a la belleza idealizada que los concursos de belleza perpetúan. En una fotografía saca la lengua, en otras dos aparece riendo en forma de burla, una reacción irónica a la respuesta de la Miss Universo.

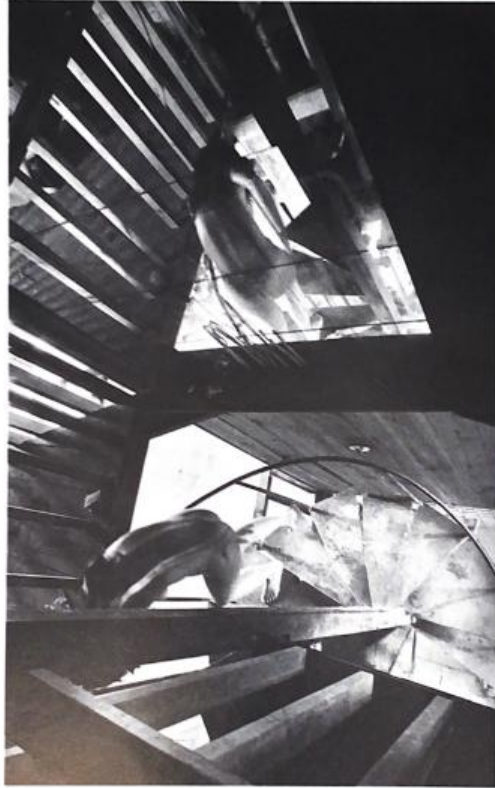
En otras obras, Medín recurre al autorretrato. En su serie *Imágenes arrancadas* (1984), la artista presenta su cuerpo desnudo y, en ocasiones, la sombra del mismo. En la serie no existe interés alguno en idealizar o sexualizar su cuerpo, pues ofrece una mirada introspectiva de su vida (En Foco). En lugar de su cuerpo desnudo significar una vista canónica para ofrecer al espectador, representa vulnerabilidad desde su mirada y experiencia. En una de sus fotografías [17], aparece la figura de Medín convenientemente posada frente a una ventana, las divisiones de la ventana pareciendo una cruz, un símbolo popularmente asociado con el martirio de Jesucristo. Esta obra alude a la constante crucifixión de la mujer en la sociedad patriarcal. Otra fotografía parecida, *Rumbos II* [18], aparece también la artista, esta vez su cuerpo como tal, estirada frente a la cruz, enfatizando el argumento de la mujer abusada en la sociedad.



17. (izq.) Frieda Medín, *Sin título*, 1984. Fotografía en blanco y negro.

18. (der.) Frieda Medín, *Rumbos II*, 1984. Fotografía en blanco y negro. 49.5 x 39.4 cm.

En dos obras de la misma serie, ambas sin título, aparece el elemento del desnudo vulnerable y se emplea la mirada femenina para hablar de su experiencia. Esta lectura desplaza la tradición de la sexualización en la historia del arte. Se trata de imágenes sobre el auto encuentro y el viaje para alcanzar el amor propio. En una de las fotografías [19], Medín aparece desnuda bajando una escalera de espiral. Esta acción puede referirse al sube y baja que resulta del auto encuentro, el espiral aludiendo a la desorientación a causa de sentirse perdida dentro de sí misma. El espacio en el que se halla, una casa abandonada, es paralelo al estado interior del artista. Le falta limpieza y renovación para ser un espacio habitable y hogareño, tal como busca la artista alcanzar en su exploración artística.



19. Frieda Medín, *Sin título*, 1984. Serie *Imágenes arrancadas*. Fotografía en blanco y negro.

En otra obra, también sin título [20], la artista hace un conjunto de dos fotos con bordes quemados. En la foto de la izquierda, aparece en cuclillas con las manos en su cara, como gesto de miedo y vergüenza. En la foto de la derecha, está sentada en el suelo apoyando la cabeza de su mano, como si se hubiese rendido ante la vergüenza anterior. Esta secuencia cuenta el proceso del camino hacia la aceptación propia (Waldman). Aunque no signifique una aceptación completa y alegre, se demuestra rendida ante la tristeza y desorientación que causa sentirse perdida, similar a la obra anterior.





20. Frieda Medín, *Sin título*, 1984. Serie *Imágenes arrancadas*. Fotografía en blanco y negro.

Al recurrir al autorretrato desnudo sin rastro de sexualización o interés de exhibición para un espectador, Medín normaliza el desnudo femenino como símbolo de reflexión y vulnerabilidad, contrario a la usual mirada masculina en la tradición artística occidental (McEwan). Asimismo, denuncia el valor de la mujer dependiente de la belleza, similarmente a las demás artistas en esta investigación. Medín logra el rechazo de la mirada masculina y el canon de belleza occidental mientras emplea su mirada femenina.



## CONCLUSIÓN

En Puerto Rico, han habido mujeres artistas que han transgredido el canon occidental de belleza y la mirada masculina en la historia del arte. Las artistas en esta investigación, como varias otras, han demostrado el cumplimiento de continuar los reclamos feministas que surgen desde los 1960 con la teoría feminista. Las cuatro artistas presentadas en esta investigación denuncian lo opresivo del canon de belleza occidental y la mirada masculina en la historia del arte y transgreden ambos conceptos.

Por medio del autorretrato desnudo, Myrna Báez rechaza el discrimen por edad que resulta de la juventud requerida por la belleza idealizada. En sus pinturas, la artista presenta un desnudo no tradicional, retando esa misma juventud que frecuentan los desnudos occidentales, donde la misma artista mira para atrás al espectador y toma control no solo de su desnudez, sino también de su propia imagen. Coincide en parte con Lilliam Nieves, pues ambas abrazan la gordura que las mismas mujeres son condicionadas socialmente a despreciar. Por otro lado, Lilliam Nieves utiliza diferentes medios para llevar su mensaje. Mediante fotografías y pinturas en caoba, busca el amor propio como mujer gorda según estándares tradicionales heredados y denuncia el concurso de belleza, la figura de la Barbie y los rituales de belleza.

Su interés en problematizar el concurso de belleza se asimila al de Frieda Medín, quien recurre a la fotografía y la instalación para rechazar la dependencia del valor de la mujer sobre cuánto la misma se acerca al ideal de belleza, conducta que se perpetúa con el concurso de belleza. Asimismo, Medín normaliza el desnudo como símbolo de vulnerabilidad e introspección mediante la fotografía, a diferencia del desnudo femenino como objeto de obra hecho por y para hombres. Finalmente, María Antonia Ordóñez recurre al dibujo para apropiarse de la sensualidad y sexualidad femenina, y lo considerado tradicionalmente femenino para construir su propia

mirada. Dibujar mujeres visiblemente caribeñas y cómodas con su sensualidad se diferencia de la usual figura convencional en la pintura occidental creada por y para el hombre.

## REFERENCIAS

Autogiro. “Diálogo con María Antonia Ordóñez: Entrevista: Liga de Arte.”

*AUTOGIRO: El Giro del Arte Actual*, 1 Aug. 2017,

[autogiro.cronicaurbana.com/es/maria-antonia-ordonez-entrevista-liga-de-arte](http://autogiro.cronicaurbana.com/es/maria-antonia-ordonez-entrevista-liga-de-arte).

Berger, John. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Group, 1972.

Clay, D., Vignoles, V. L., & Dittmar, H. (2005). *Body Image and Self-Esteem Among Adolescent Girls: Testing the Influence of Sociocultural Factors*. *Journal of Research on Adolescence*, 15(4), 451–477.

doi:10.1111/j.1532-7795.2005.00107.x

Coss, Luis Fernando. “Myrna Báez: La artista y su reflejo como persona.” 1970

*Memorias*, 20 Feb. 2018,

[1970memorias.wordpress.com/2018/02/20/myrna-baez-la-artista-y-su-reflejo-como-persona/](http://1970memorias.wordpress.com/2018/02/20/myrna-baez-la-artista-y-su-reflejo-como-persona/).

Dixson, Alan F., and Barnaby J. Dixson. “Venus Figurines of the European

Paleolithic: Symbols of Fertility Or Attractiveness?” *Journal of Anthropology*, vol. 2011, 2012, pp. 1–11., doi:10.1155/2011/569120.

En Foco. *LATINA*. Nueva York, En Foco Inc., 25 de abril de 1988.

“Female Artists in The Renaissance (Article).” *Khan Academy*, Khan Academy,

[www.khanacademy.org/humanities/art-history-for-teachers/xaaa3470a:teaching-with-images/xaaa3470a:go-deeper-where-are-the-women-artists/a/female-artists-in-the-renaissance](http://www.khanacademy.org/humanities/art-history-for-teachers/xaaa3470a:teaching-with-images/xaaa3470a:go-deeper-where-are-the-women-artists/a/female-artists-in-the-renaissance).

Fernández Zavala, Margarita. “La mujer artista y su autoimagen.” *Nuestro*

*Autorretrato: La mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*.

Mujeres Artistas De Puerto Rico, 1993, pp. 41-49.

- y Sullivan, Edward. “Myrna Báez: Una artista ante su espejo / An Artist and Her Mirror. Universidad del Sagrado Corazón, 2001.
- Foucault, Michel. “Las Meninas.” *The Order of Things*, 2nd ed., Routledge, 2005, pp. 3–18. Routledge Classics.
- Goldman, Shifra M. “Espejo, espejo en la pared...” *Nuestro Autorretrato: La mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*. Mujeres Artistas De Puerto Rico, 1993, pp. 77-82.
- Gosselink, Carol A., et al. “Ravishing or Ravaged: Women’s Relationships with Women in the Context of Aging and Western Beauty Culture.” *The International Journal of Aging and Human Development*, vol. 66, no. 4, junio de 2008, pp. 307–327, doi:10.2190/AG.66.4.c.
- Hammer Museum. “Frieda Medín.” *Hammer Museum*, [hammer.ucla.edu/radical-women/artists/frieda-medin](http://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/frieda-medin).
- Havlin, Natalie, and Jillian M. Báez. “Introduction: Revisiting Beauty.” *Women's Studies Quarterly*, vol. 46, no. 1/2, 2018, pp. 13–26. JSTOR, [www.jstor.org/stable/26421158](http://www.jstor.org/stable/26421158). Accessed 11 Dec. 2020.
- Konstan, David. "El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en el Occidente." *Nova Tellus*, vol. 30, no. 1, 2012, pp.133-148. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59128312005>
- López Cabán, Cynthia. “Lilliam Nieves: A Provocative Depiction of Self.” *The Weekly Journal*, 19 Feb. 2020, [www.theweeklyjournal.com/lifestyle/lilliam-nieves-a-provocative-depiction-of-elfarticle\\_6931c5a4-5294-11ea-9de7-53322a9a8f97.html](http://www.theweeklyjournal.com/lifestyle/lilliam-nieves-a-provocative-depiction-of-elfarticle_6931c5a4-5294-11ea-9de7-53322a9a8f97.html).
- McEwan, Maureen. “Photographer, Model Share Vision of Vulnerability in 'Nude-Art' Exhibit.” *Centretown News*, 25 Nov. 2017,

- capitalcurrent.ca/archive/centretownnews/2017/11/25/photographer-model-share-vision-f-vulnerability-in-nude-art-exhibit/.
- Mckay, Ashley, et al. “Western Beauty Pressures and Their Impact on Young University Women.” *International Journal Of Gender & Women's Studies*, vol. 6, no. 2, Dec. 2018, doi:10.15640/ijgws.v6n2a1.
- Museo de Arte Contemporáneo. “El clóset de la loca - María Antonia Ordóñez - Google Arts & Culture.” *Google Arts & Culture*, Google, artsandculture.google.com/asset/el-closet-de-la-locas/VAHdCoTB398pUg?hl=s.
- Nochlin, Linda. “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art.” *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Alvin Garfin, 1972, pp. 9-13.
- Ordoñez, María Antonia. Entrevista personal. 16 de marzo de 2021.
- Ramos Borges, Melissa. “Ser, aceptada”. *Lilliam Nieves: Iron Maiden*, 2016, pp. 4-5.
- Ranero, Lourdes. “Lilliam Nieves: El cuerpo es también un territorio político.” *The Adoquín Times*, 8 de junio de 2020, eladoquintimes.com/2020/08/07/lilliam-nieves-el-cuerpo-es-tambien-un-territoriopolitico/.
- Smith, R. “Interpretation of Naked Aphrodites.” *Hellenistic Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1991, pp. 79–86.
- Tate Museum. ““Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?”, Guerrilla Girls, 1989.” *Tate*, 1 Jan. 1989, www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793.
- Vives Casas, Francisca. “La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX.” *Vasconia: Cuadernos de Historia-*

*Geografia*, 2006, pp. 103–117., [core.ac.uk/download/pdf/11499528.pdf](http://core.ac.uk/download/pdf/11499528.pdf).

Waldman, Gloria. *COMENTARIO*, York College, 1984.

