

La potencia de lo (in)visible. La elipsis como estrategia política de representación
Valentina Mariani
Arte e Investigación (N.º 27), e119, 2025. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e119>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA POTENCIA DE LO (IN)VISIBLE LA ELIPSIS COMO ESTRATEGIA POLÍTICA DE REPRESENTACIÓN THE POWER OF THE (UN)SEEN THE ELLIPSIS AS A POLITICAL STRATEGY OF REPRESENTATION

VALENTINA MARIANI | valentina.mariani@comunidad.unne.edu.ar; <https://orcid.org/0000-0001-5006-553X>
Facultad de Artes. Diseño y Ciencias de la Cultura. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina

Recibo 10/02/2025 | Aceptado 21/04/2025

RESUMEN

A partir del análisis de las instalaciones *Puente Kyha* de Claudia Cassarino, *Desapego* de Celeste Massin y *Blisters del cuerpo* de Patricia Hakim este trabajo busca indagar en las potencialidades de la elipsis como estrategia frente al problema de la representación femenina en el arte occidental. La acepción generalizada de elipsis refiere a la omisión intencionada de algunos elementos del discurso para suscitar efectos en el espectador. Sin embargo, en un contexto en el cual el desnudo ha sido el género por excelencia para representar a las mujeres, la decisión de representar un cuerpo femenino, pero no de manera explícita se constituye como una respuesta política frente a esta «hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador» (Mayayo, 2003, p. 21).

PALABRAS CLAVE

Latinoamérica; representación femenina; elipsis; instalación

ABSTRACT

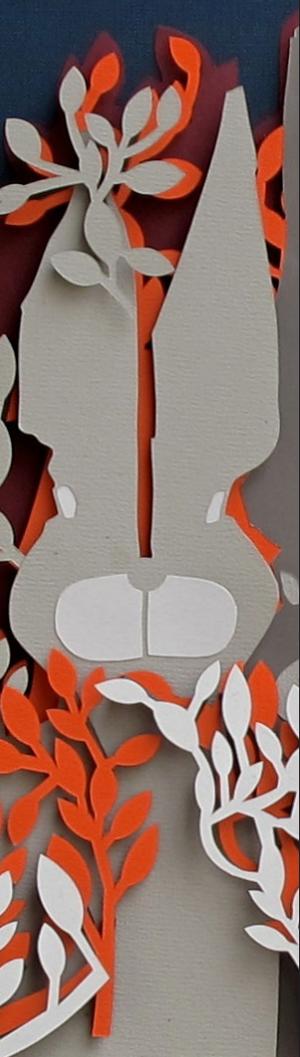
Based on the analysis of the installations *Puente Kyha* by Claudia Cassarino, *Desapego* by Celeste Massin and *Blisters del cuerpo* by Patricia Hakim, this work seeks to explore the power of ellipsis as a response to the representation of women in western civilization art. The generalized meaning of ellipsis refers to the intentional omission of certain elements of discourse to provoke effects in the viewer. However, in a context in which the nude has been the most commonly used genre to represent or portray women, the decision to depict a female body but not in an explicit way works as a political strategy of representation, like a response to the «hypervisibility of women as objects of representation and their persistent invisibility as creative subjects» (Mayayo, 2003, p. 21).

KEYWORDS

Latin America; women's representation; ellipsis; installation



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



A partir del análisis de las instalaciones *Puente Kyha* de Claudia Casarino, *Desapego* de Celeste Massin y *Blisters del cuerpo* de Patricia Hakim este trabajo busca indagar en las potencialidades de la elipsis como estrategia frente al problema de la representación femenina en el arte occidental.

La acepción generalizada de *elipsis* refiere a la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar efectos en el espectador. Desde el punto de vista visual, la supresión de objetos, personajes, etc. consigue una imagen que se percibe como incompleta, fragmentada, discontinua (Durand, 1972, p. 110). Esta ausencia, sin embargo, «puede ser advertida en términos de sentido gracias al contexto» (Ciafardo, 2020, p. 87). María Acaso (2009, p. 94) advierte que las figuras retóricas no son originarias del lenguaje visual sino del escrito, «esto puede producir que figuras que nos parecen muy claras en el lenguaje verbal no sean tan fáciles de clasificar en el icónico». Y además, «que una imagen puede tener varias figuras retóricas a la vez».

En *Puente Kyha*, *Desapego* y la serie *Blisters del cuerpo*, el cuerpo femenino es representado a partir de la figura retórica de la elipsis puesto que este está presente pero no de manera explícita. En todas ellas, el contexto está dado por algunos elementos que nos permiten reconocer la presencia/ausencia del cuerpo: en *Puente Kyha* se advierte la omisión de la mujer que viste la prenda. En *Desapego*, el cabello y el espejo funcionan como una suerte de pistas que indican la presencia de la artista. Y en la serie *Blisters del cuerpo*, se sugiere a partir de moldes del cuerpo de modelos reales.

Esta capacidad paradójica de suscitar una presencia a partir de la ausencia resulta especialmente relevante frente al problema de la representación femenina en el arte occidental: Patricia Mayayo resume la relación entre las mujeres y la creación artística occidental como una «hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto» (2003, p. 21) siendo el desnudo el género más utilizado para representar a las mujeres. Para John Berger

las actitudes y los valores que informan esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión. Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador ideal es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle ([1972] 2000, p. 35).

En contraposición, a principios de los setenta las artistas feministas empiezan a representar el cuerpo femenino de otra manera. Una forma que ya no se enfoca

en el exterior del cuerpo, sino que busca «revelar el interior» (Nead, 2013, p. 110). Al respecto, Andrea Geat (2019, p. 52) explica que «como el cuerpo desnudo de las mujeres había sido uno de los grandes temas del arte occidental, la nueva iconografía se posicionaría gradualmente como una herramienta expresiva de las artistas mujeres que reorganizaban la representación del cuerpo femenino en el arte». Para Andrea Giunta este fue probablemente el mayor giro iconográfico del siglo XX porque para el cuerpo femenino significó «una auténtica emancipación política de sus representaciones» (2017, p. 2).

En estas instalaciones el cuerpo se presenta a partir de lo fragmentado, lo discontinuo, lo incompleto, lo suprimido, lo sugerido. La decisión de representar un cuerpo femenino de esta manera puede ser una estrategia formal frente a esta hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación que denuncia Mayayo (2003, p. 21) entre otros autores.

TEJIDO FINO, SEGUNDA PIEL

Claudia Casarino emplea la elipsis como dispositivo crítico: prendas de vestir, elaboradas en tejidos diversos, a veces masculinas, a veces femeninas son utilizadas para evocar cuerpos ausentes. Esta artista nacida en Asunción, Paraguay en el año 1974, estudió en el Instituto Superior de Arte de la Universidad Nacional de Asunción y en instituciones de Nueva York y Londres. Sobre las temáticas emergentes en su obra, la artista explica que son aquellas que «atravesan a las mujeres paraguayas y del sur global: migraciones, tránsitos, tareas de cuidado, la no remuneración de las tareas de crianza y el trabajo del hogar, la invisibilización de los aportes que hacemos a sociedad y al sistema que sostiene al mundo» (Casarino, s. f.). A partir de los cuales plantea reflexiones en torno

[...] al género, la conciencia del propio cuerpo, puesto en tensión por fronteras y tránsitos forzados, y el espacio que ocupa el sujeto mujer atravesado por sistemas estructurales de violencia, tanto aquella reconocible como aquella que por su naturalización se torna poco visible o totalmente invisible (Casarino, s. f.).

A la manera de *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth, *punte Kyha* [Figura 1] es una instalación que pareciera traducir el signo puente a tres lenguajes semióticos distintos: un vestido de *Ao Poi*¹ que simula ser un puente *Kyha*² o puente hamaca, una fotografía tomada desde el Puente Internacional San Ignacio de Loyola [Figura 2] y un poema de Lía Colombino que dice: «paraguaya cruza puente, puente cuelga sobre río parecido al mar, paraguaya cruza río parecido a mar/ella es el puente, paraguaya cruza río/mar, es el puente, puente cruza río, cruza la paraguaya sin mar, cruza el río, cruza río, río cruza, sin mar».

1 Término que en guaraní que significa tejido fino.

2 Término que en guaraní significa hamaca y refiere a un tipo de puente colgante que generalmente se construye sobre ríos o arroyos.

En esta obra, la artista no se limita a presentar un objeto, un texto que lo describe y una imagen que lo representa, sino que propone algo más: establece una relación entre los signos mujer y puente para indagar en torno a experiencias femeninas atravesadas por la frontera, en particular la frontera entre la localidad de Clorinda, en Argentina y la localidad de José Falcón, en Paraguay.



Figura 1. Claudia Casarino (2013). *Puente Kyha*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada <https://www.claudiacasarino.com/es>



Figura 2. Claudia Casarino (2013). *Puente Kyha*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://www.instagram.com/casarina/>

A partir de la figura retórica de la elipsis, esta instalación indaga acerca del tránsito de la mujer paraguaya por la frontera, uno que implica cruzar límites que se encuentran definidos a partir de un puente y en un punto, la mujer y el puente parecen fusionarse, *cruzarse*. Esto está presente en cada una de las imágenes que componen la obra: El objeto, es un vestido particular que, en lugar de estar construido a partir de una blusa o canesú³ y una falda, posee una blusa en cada uno de sus lados y en el medio de la pieza, una falda sin fin que las conecta. A su vez, este cuelga por los tirantes mediante perchas que actúan como soportes y dan tensión a la pieza, resultando en una forma curva que remite a un puente Kyha o puente hamaca. En cuanto a la imagen, se trata de una fotografía donde se puede ver el Río Pilcomayo a través de un enrejado de metal oxidado, el enfoque está puesto en el enrejado de la baranda del puente, a través de la cual se puede ver el paisaje desenfocado. Esta fotografía introduce la idea de una perspectiva, ya que quien toma la foto se encuentra sobre el puente. Por su parte, el texto es un poema que tiene como protagonista a una mujer paraguaya que cruza un puente, pero a medida que transcurre el poema, la mujer se convierte en el puente.

Sobre sus búsquedas y reflexiones en torno a la indumentaria, la artista cuenta que su madre fue su mayor influencia, ya que «tenía un taller de tejidos, al principio, y de costura de ropas, más adelante» y es donde la artista empieza a «reconocer a la indumentaria como esa otra piel, en tanto que, la ropa viste al cuerpo, pero desnuda otras realidades» (Casarino, s. f.). En este sentido, gran parte de su producción artística se caracteriza por una constante omisión de una persona que vista estos indumentos.

En la elaboración del vestido, la elección del algodón *Ao Po'i* no es casual, ya que es uno de los tejidos más representativos del Paraguay y una base fundamental de la economía de muchas mujeres paraguayas. Según Georgina Gluzman (2013, p. 3) su origen se remonta a la América precolombina, se trata de una tradición guaraní continuada en las misiones jesuíticas, pero también muy utilizada por los colonos que recurrían a los telares indígenas para confeccionar sus prendas. Era tal la importancia de este textil que incluso, fue utilizado como moneda de cambio. En la actualidad, en Paraguay se han registrado mil seiscientos sesenta y seis artesanos y artesanas que trabajan el *Ao Po'i*, de los cuales, el 97,7% son mujeres (Olmedo Barchello, Achinelli Báez & Ayala Alfonso, 2016, p. 50). En una clara referencia a las economías femeninas, Cassarino visibiliza la realidad de las mujeres paraguayas reconociendo la labor artesanal y la herencia guaraní.

Además, en esta obra podemos interpretar que se hace alusión a dos tipos de puente: lo que parece ser una referencia a los cruces clandestinos y la que atañe

³ En la construcción del vestido, se refiere a la pieza superior de la camisa o blusa a la que se pegan el cuello, las mangas y el resto de la prenda.

puntualmente al de San Ignacio de Loyola. Por la forma que genera el vestido y por el título de la obra, podemos inferir que se trata de un puente hamaca, también conocido como colgante. Estos se caracterizan por conformarse mediante plataformas que soportan la carga, que cuelgan por debajo de cables de suspensión mediante tirantes verticales. Además, son relativamente sencillos de construir, ya que pueden hacerse con sogas y tablas de madera. Sin embargo, el que podemos ver en la fotografía no es un puente colgante, sino de tipo viga, una mega estructura de acero y hormigón que utiliza grandes vigas para soportar el peso de la estructura. En esta región la frontera se encuentra delimitada geográficamente por el Río Pilcomayo y por el orden jurídico de los Estados. Mediante ese contraste, la artista representa dos tipos de tránsito: uno legal y uno ilegal. El tránsito legal se hace por medio del Puente Internacional San Ignacio de Loyola e implica trámites de control migratorio. El tránsito ilegal, sin embargo, se hace por medio de estos puentes clandestinos, estructuras precarias de madera que la gente construye sobre el Río Pilcomayo para evadir el control fronterizo.

PRESENCIA MATERIAL

En las instalaciones de Celeste Massin, la elipsis se materializa a través de objetos cotidianos —muebles, prendas e incluso cabellos— que operan como huellas de lo ausente. La artista nacida en Chaco, Argentina en el año 1980, se ha formado en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la Universidad Nacional del Nordeste, en los Programas de Clínicas de Producción y Análisis de Obra del Fondo Nacional de las Artes, en residencias y campamentos artísticos curatoriales.

Desapego se exhibió por primera vez en el año 2014, en el marco de la muestra *Cosas nuestras: sobre la diversidad en el imaginario de lo femenino* que fue curada por Roxana Toledo y tuvo lugar en la sala 2 del Museo de Bellas Artes René Brusau, de la Provincia del Chaco. En cuanto a la muestra, la curadora dice que:

[...] motivada por el índice de violencia hacia las mujeres que se puede notar en la provincia, propone una muestra que gira en torno a las creencias, modos de ser y hacer en relación a la conformación del imaginario de lo femenino, es decir, sobre los distintos modelos y representaciones que se producen en relación a la mujer y a lo femenino, en el imaginario de una sociedad (R. Toledo, comunicación personal, 16 de abril de 2024).

Formalmente, la obra [Figuras 3 y 4] es una instalación/objeto de 1,50 x 1,60 x 0,80 metros conformada por un banco y dos espejos, uno de ellos se apoya sobre el banco y a su vez, sobre el espejo se apoyan una especie de ovillos irregulares hechos a partir del propio cabello de la artista. Además, hay una delimitación del espacio lograda por medio de un semicírculo de vinilo ubicado debajo del banco que podría remitir a lo íntimo. La presencia del cabello humano y el espejo, sugieren

la presencia de un cuerpo, la posibilidad de reflejo refuerza esta idea. Al respecto, la artista señala que se trata de elementos que confluyen en una «singular relación de influencia, representación y negación de sí mismos» y que busca abordar en su obra «la imagen de la mujer, los modelos de belleza en nuestra sociedad, lo que una es, lo que desea ser, la imagen que se espera» (Celeste Massin, s. f.).

Si bien, esta instalación refiere a un cuerpo, este no aparece de forma explícita, sino que está representado nuevamente por medio de la figura retórica de la elipsis. En una escena que remite a la intimidad de un baño, podemos ver dos espejos: uno que se dirige al espectador y otro que está ubicado de modo tal que no permite el reflejo de quién observa. Sobre este último, se apoyan estos ovillos de pelo que la artista fue modelando con los dedos y que, por su forma, nos recuerdan a las crisálidas de las mariposas. La decisión de incluir su propio cabello en la instalación nos permite identificar en esta obra la presencia material de la autora, un guiño similar al de Clara Petters que se retrataba a sí misma en los reflejos de las superficies brillantes de los objetos representados en sus bodegones.

El espejo es un elemento que aparece de manera recurrente en la pintura occidental, sobre todo en desnudos femeninos. En algunas de ellas, el mismo representa la vanidad o se utiliza como un recurso para que la mujer que protagoniza el cuadro mire hacia afuera del mismo, es decir, hacia el espectador (Berger, [1972] 2000, p. 29). Sin embargo, el espejo también refiere al punto de vista, esta obra en particular plantea dos: el de la mirada del otro y el de la mirada hacia una misma, definida por el reflejo, que no podemos ver, de la mujer que protagoniza esta escena íntima.



Figura 3. Celeste Massin (2014). *Desapego*. Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>



Figura 4. Celeste Massin, *Desapego* (2014). Fotografía digital, archivo personal de la artista, publicada en <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>

FUERA DE STOCK

En la obra de Patricia Hakim, la narrativa visual se articula a través del vacío presente en envases, blisters, botellas antropomorfas u otros recipientes, que evocan la ausencia del cuerpo, especialmente el femenino. Estos, lejos de ser meros contenedores, operan como metáforas de lo incompleto. La artista nació en CABA, Argentina, en 1963, es egresada de la escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En su extensa carrera trabajó con sistemas de producción industriales, de termoformado, en investigación de materiales y en colaboración constante con el diseñador industrial Jorge Chernoff. Su trabajo propone una desfetichización del objeto artístico, sobre el que indica: «No me interesaba el objeto per se artístico sino lo que uno podía proponer, y tampoco me interesaba la idea del mercado, sino el del arte como una herramienta de transmisión y luego de construcción» (Patricia Hakim, s. f.).

Blisters del cuerpo es una serie de objetos, instalaciones y *site specific*s realizados en el año 1999 donde la artista construye envases plásticos para partes del cuerpo realizados mediante el proceso de termoformado. La misma está compuesta por varios objetos y/o instalaciones: *S/T* es un objeto compuesto por aproximadamente 50 moldes superpuestos de una mama, que fueron troquelados para dar forma a estos envases plásticos transparentes. Los moldes se encuentran unidos entre sí por medio de tubos separadores de bronce zincado y apoyados sobre una base que imita el acero inoxidable. *Paula, Ingrid, Alicia* es una serie de retratos compuestos

por envases termoformados de bocas, narices y mentones. *S/T* [Figura 5] es una instalación de *site specific* compuesta por ocho blisters de bocas, narices y mamas que cuelgan de la pared por medio de ganchos blancos, dos espejos rectangulares y un cesto de basura donde también se colocaron algunos de ellos. En cuanto a su construcción, estos son resultado de un complejo proceso que implica, por un lado: la construcción del molde y por otro, el troquelado. La construcción del molde inicia con la obtención del negativo, el cual se hace a partir del calcado con látex sobre el cuerpo de modelos reales que, en este caso, fueron seis. Este negativo, a su vez, se llena de yeso para obtener un positivo que luego se copia en fundición de aluminio y así obtener las matrices que luego serán utilizadas para finalmente lograr el molde mediante el termoformado de PVC. Para su troquelado, estas piezas son colocadas en una prensa que tiene una matriz con la forma y dimensiones de los envases que podemos ver en las imágenes y que tiene la particularidad de dar un golpe seco y contundente sobre la pieza de PVC, logrando un corte limpio de la pieza.

En esta serie, la artista «plantea un juego alegórico entre el arte, el cuerpo, el consumo, el estereotipo, la (in)satisfacción y el anhelo» (Patricia Hakim, s. f.). El cuerpo femenino es presentado de forma fragmentada, mediante moldes de material transparente que recuerda al de los envases de productos de producción industrial. La idea de vacío es central en esta obra, en el sentido que el envase da cuenta de la falta de algo que debería contener. La misma se logra por medio del PVC, un material transparente que nos permite ver que estos envases no contienen nada en su interior. El criterio para elegir qué partes del cuerpo iban a ser moldeadas tiene que ver, según explica la artista, con que generalmente son las narices, las bocas, los mentones y las mamas, las partes del cuerpo que se buscan transformar por medio de cirugías plásticas. La industrialización del proceso de producción permite una producción en serie, estandarizada, que por medio de la repetición construye la idea de un cuerpo estándar o ideal, planteando la discusión acerca de los estándares de belleza que pesan sobre las mujeres en nuestra sociedad y los procedimientos a los que estas se someten para intentar alcanzarlos. A su vez, estos moldes se presentan a partir de ganchos, los mismos que se utilizan para la exhibición de productos; dos espejos que refieren a la mirada, en este caso externa puesto que los mismos están ubicados de forma tal que el espectador puede reflejarse en ellos; y un cesto de basura que introduce la idea del descarte.



Figura 5. Patricia Hakim (1999), S/T, de la serie *Blisters del cuerpo*. Archivo personal de la artista, publicado en <https://patriciahakim.com.ar>

ALGUNAS CONCLUSIONES

Retomando la reflexión de Cassarino acerca de la ropa como «aquello que viste al cuerpo pero que desnuda otras realidades» (s. f.), podemos trazar un paralelismo con la diferencia que establece John Berger ([1972] 2000) entre el desnudo y la desnudez. Para el autor, «Estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y, sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo es preciso que se vea como un objeto» ([1972] 2000, p. 62).

En este sentido, *Puente Kyha* habilita reflexiones en torno a la representación del cuerpo de las mujeres indígenas, quienes han sufrido una doble opresión: por su género y por su etnia. Entonces, la elipsis ya no sólo viene a romper con esta tradición que muestra al cuerpo femenino como objeto de consumo, sino también con aquella donde el cuerpo indígena se muestra como objeto de estudio, como sucedía, por ejemplo en las fotografías antropométricas de principios del siglo XX. Por su parte, *Desapego* y la serie *Blisters del cuerpo* ponen el foco en las presiones que pesan sobre mujeres en la actualidad: Massin desde la intimidad del baño, plantea la idea de la mirada externa y la mirada de una misma sobre su cuerpo. Y Hakim, desde la visibilización de los procedimientos quirúrgicos a los que se someten las mujeres para alcanzar los estándares de belleza establecidos en nuestra sociedad.

Entonces, a través del vestido, el espejo, el cabello y moldes del cuerpo de modelos reales, las artistas plantean una ausencia/presencia del cuerpo femenino que podría responder a esta emergencia de una nueva iconografía, a esta posibilidad de representación sin recurrir al desnudo, donde la elipsis se constituye como la estrategia formal que permite cuestionar el problema de la representación de las mujeres, imaginar otras representaciones y rebelarse al orden social.

REFERENCIAS

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Editorial Paidós.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili S.A.
- Casarino, C. (s. f.). Página web de la artista. <https://www.claudiacasarino.com/es>
- Ciafardo, M. (2020). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Papel Cosido.
- Durand, J. (1972). Retórica e imagen publicitaria. En Ch. Metz y otros, *Análisis de las imágenes* (pp. 81-115). Editorial Tiempo contemporáneo.
- Geat, A. (2020). *Lo personal es artístico. Cuestiones de género y feminismo en las artes visuales del Nordeste argentino* [Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba].
- Giunta, A. (2017). Artistas mujeres en América Latina. Notas para un análisis político de las imágenes. *Atlántica*, 58(3), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82538>
- Gluzman, G. (2013). El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 2, 1-13. <https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/03/gluzman-1.pdf>
- Hakim, P. (s. f.). Página web de la artista. <https://patriciahakim.com.ar>
- Massin, C. (s. f.). Página web de la artista. <https://celestemassin.wixsite.com/celestemassin>
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Editorial Cátedra.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Tecnos / Alianza, Traducción de Carmen González Martín.
- Olmedo Barchello, S. M, Achinelli Báez, M. F. y Ayala Alfonso, D. E. (2016). Asociatividad en las mujeres tejedoras paraguayas en el distrito de Yataity, Guairá, Paraguay. *Revista Internacional de Investigación en Ciencias Sociales*, 12(1), 43-60. <https://doi.org/10.18004/riics.2016.julio.43-60>