

Proyecto Musas Terrenales: creación de imágenes para la investigación a través del arte¹

Evelyn Mabel Nuñez-Alayo⁽¹⁾ y
Diego Contreras-Morales⁽²⁾

Resumen: Hasta los primeros años del siglo XXI, en Perú persiste una invisibilización, total o parcial, de cierto tipo de feminidades y cuerpos femeninos, en diferentes espacios, tanto mediáticos, como artísticos. A partir de ese contexto, se desarrolla el proyecto “Musas Terrenales”, una *investigación a través del arte* que tiene el objetivo de problematizar, analizar y discutir la construcción visual y social de la mujer peruana, identificando creencias y conceptos, soportado a través de redes sociales y una galería virtual, para obtener las reacciones del público, a manera de *foto-elicitación*. Se hicieron fotomontajes basados en obras de arte occidental europeo y fotografías tomadas a dos mujeres peruanas. El personaje insertado representa un tipo de mujer peruana, ataviada con elementos que remiten en algún nivel a la cultura peruana. Los fotomontajes fueron publicados en una plataforma para galerías virtuales y las redes sociales de Facebook e Instagram, de manera que la información fuera recabada y analizada posteriormente. Más allá de los resultados, “Musas Terrenales” ofrece la oportunidad de reflexionar sobre el proceso de creación de esta investigación en sus diferentes niveles y etapas, cargados a veces de subjetividad sobre la representación de la mujer peruana.

Palabras clave: Cultura visual - interculturalidad - arte peruano - intertextualidad - apropiación en el arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 160-161]

⁽¹⁾ Diseñadora y docente del Departamento de Arte y Diseño de la PUCP. Master of Arts en Diseño de la Información por la Universidad de Reading (Inglaterra). Magíster en Comunicaciones y Licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre sus áreas de interés se encuentran el diseño de la información, la novela gráfica, la cultura visual y la divulgación científica. Correo electrónico: nunez.em@pucp.edu.pe

⁽²⁾ Departamento de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Magíster en Antropología Visual y Comunicador por la PUCP. Sus áreas de investigación están orientadas al estudio del arte, el cine, la fotografía y la publicidad, dentro de los ámbitos de producción, conceptualización y representación. Correo electrónico: dcontreras@pucp.edu.pe

Introducción: La mujer “peruana” y su representación en imágenes, un breve resumen

La forma en que se ha representado a la mujer en el Perú, tanto en el formato publicitario, como en los imaginarios asociados a las producciones audiovisuales de los *mass media*, se construyó, por mucho tiempo, a partir de la reproducción de la belleza hegemónica de la época. A finales del siglo XX e inicios del XXI, estos personajes se encarnaban por actrices acordes a reproducir ciertos cánones de belleza, con características fenotípicas como los ojos claros, tez blanca y/o cabello claro. De esta forma, los medios casi siempre se enfocaron más en reproducir a un pequeño grupo de personas de la ciudad de Lima, sus espacios, costumbres, pero también, su estética. Por ejemplo, en el libro “Historia de la publicidad en el Perú” (Castro, 2003), casi en su totalidad, las mujeres representadas, o modelos, responden a este canon eurocéntrico, dejando clara la tradición de estas disciplinas.

En el ámbito cinematográfico, un caso paradigmático es el de la actriz Magaly Solier (Llosa, 2009), una mujer de origen ayacuchano que encarna personajes con algún nivel de exotización, siendo encasillada como una mujer andina migrante a la capital peruana, quien suele tener un estado de carencia material. En contraste, Stephanie Cayo, en la película “Hasta que nos volvamos a encontrar” (Ascenzo, 2022), representa a una mujer que cumple con este canon de belleza y que reproduce privilegios propios de su origen limeño. La diferencia estructural es sumamente clara, mientras los roles de Magaly Solier suelen mostrar a una mujer sometida a las circunstancias precarias en las que vive, el personaje de Stephanie Cayo es el de una mujer empoderada, autónoma y con capacidad de agencia en el mundo.

El publicista Flavio Pantigoso (2018) describe las maneras de reproducir esencialmente a los migrantes a Lima de origen andino, en la década de 1980's. De alguna forma, la publicidad ha reproducido estereotipos de varios grupos culturales en el mundo, pero que son manifestaciones de la misma cultura que los sostiene. En sus palabras, se manifiesta claramente el racismo normalizado en el mundo de la publicidad y de la época, no solo considerando a los peruanos de origen andino como subalternos, sino que también representándolos de forma esencializada. El caso descrito por Pantigoso (2018), gira alrededor de un *spot* publicitario para vender panetón a un público objetivo de escasos recursos económicos pero asociándose a este origen andino.

Para el grupo Guerrilla Girls (s.f.), el arte occidental postcolonial ha generado representaciones de las mujeres como objetos de deseo de la mirada masculina. Esta práctica reproducida en el arte, es también reproducida en los medios de comunicación. Así, la propuesta de Erving Goffman (1979), en que la publicidad reproduce los estereotipos y rituales de la sociedad, sirviéndose de las formas rituales del mundo. Así, una sociedad machista y racista, es representada de la misma forma por la publicidad y sus medios, como si se tratase de un reflejo de la sociedad.

Por lo previamente expuesto, no es que se invisibiliza a ciertos grupos, sino que se podría decir que se segrega a partir de la representación cultural, fenotípica y de género. En el Perú, el arte y los medios han reproducido estereotipos que asignan ciertos espacios, asociados al servicio doméstico, a la agricultura o reproduciendo ritos asociados a la cultura a la que pertenecen a ciertos grupos no-occidentales, construyendo representaciones que

a veces construyen personajes lejanos o que viven en lugares bucólicos. Estos elementos llevan al replanteamiento de la pregunta para la investigación-creación: ¿Cuáles son los lugares que pueden transitar o estar las mujeres que no reproducen una estética o belleza hegemónica occidental? en referencia a la construcción de representaciones. Esta pregunta, reconstituye el tiempo y espacio, la inserción de estos cuerpos, de estas mujeres en las pinturas en un viaje hacia otra época y otro rol que ayuda a poner en discusión lo permisible y lo prohibido. A su vez, nos permite explorar en la creación de imágenes para analizar nuevas formas de representación y contribuir de ese modo con la cultura visual peruana. Pero, por otro lado, ¿Cuáles serán las respuestas de diferentes públicos peruanos?, entendiendo que el público peruano es sumamente heterogéneo y diverso en términos socio culturales.

Objetivos del proyecto

El objetivo original del proyecto fue problematizar, analizar y discutir la construcción visual y social de la mujer peruana como imagen, a partir de pinturas del arte occidental. Sin embargo, este objetivo tuvo un giro dadas las circunstancias particulares por las que pasó. Así, este trabajo pretende establecer las razones por las que se presentaron respuestas claramente diferenciadas en diferentes grupos. Por ejemplo, aunque las obras creadas para la investigación se expusieron en la plataforma *Exhibit* como una exposición virtual (Musas Terrenales, 2021a), las redes sociales del proyecto se convirtieron en el espacio en donde se encontraron, principalmente, declaraciones de diferentes usuarios sobre el proyecto “Musas Terrenales”. Esto planteó nuevos retos en la investigación, ya que a pesar de que la forma de sistematizar las declaraciones o intervenciones de diferentes usuarios sobre las imágenes, también las regulaciones y normas de Facebook podrían haber limitado la crítica o discusión. Esto hizo que en las primeras semanas del proyecto, las intervenciones fueron muy limitadas, casi reduciéndose a “me gusta”.

De esta manera, el proyecto tuvo dos etapas de promoción: primero, se invirtió un reducido presupuesto de publicidad en Facebook para que peruanas y peruanos de 18 a 55 años vieran las obras de la exposición. Luego, dado que la mayoría de intervenciones se limitaron a gestos de aprobación, se invitó a profesoras y profesores de la PUCP, cuyos cursos abordan el análisis y/o la producción de imágenes, para que sus alumnos fueran parte del debate. Así, la discusión final de este artículo se enfoca en contrastar estos grupos y sus declaraciones.

Apartado metodológico

La presente investigación se basa en un paradigma constructivista, con un enfoque hermenéutico y fenomenológico (Creswell, 2003). Esto, en la medida que se considera que la realidad se construye a partir de los actores que intervienen en esta investigación y se tiene

una perspectiva fenomenológica en la construcción de las imágenes y en la provocación de respuesta a través de las mismas, pero considerando que los datos analizados son susceptibles de ser interpretados bajo un marco analítico-teórico.

La metodología es cualitativa, dado que el foco de esta investigación se basa en la investigación de subjetividades, basadas en la interpretación. De esta forma, se usó la técnica de *foto-elicitación*, en la que las imágenes creadas y los textos que las acompañan buscan provocar respuestas y discusión entre los públicos expuestos a las imágenes. El contenido de estas imágenes y textos corresponden a los objetivos del proyecto. Por otro lado, para el análisis de las imágenes, se utilizan criterios básicos de análisis del discurso (Martín, 2003). A partir de esto, podemos determinar algunas diferencias trabajadas de acuerdo al tipo de intervención. Se considera una intervención a cualquier reacción producida por la imagen. En ese sentido, en la plataforma Instagram, las publicaciones empezaron el 29 de julio del 2021 concluyendo el 27 de agosto del 2021 con la última imagen publicada. Las intervenciones se recabaron desde la primera publicación el 29 de julio hasta el 1ro de septiembre de 2021. Posteriormente no se consideró como relevante toda intervención posterior. En *Facebook*, la única diferencia notable es el cierre de las intervenciones, el 4 de septiembre de 2021. Esto se divide en cuatro tipos de público, lo que sería el equivalente a la muestra, dada la forma en que se abarcó, es una muestra por conveniencia. Se produjeron un total de 13 imágenes².

Antecedentes del proyecto y proceso de creación de las imágenes

La creación de las imágenes del proyecto se realizó con dos modelos de nacionalidad peruana. Es importante señalar que estas modelos posaron para el diario peruano *Trome* (s/f), en una sección cuyo nombre era “Las Malcriadas” donde retratan a mujeres vestidas en ropas provocativas. Este tabloide se ubicó como el periódico más vendido del Perú y de habla hispana (Mineo, 2014) y el término “malcriadas”, se usa en la jerga peruana para denominar a mujeres, casi siempre jóvenes, con una connotación sensual.

En las primeras etapas de la investigación, se elaboró una tipología de las fotografías de “Las Malcriadas” para explorar qué tipo de discursos se asocian a estas imágenes. Lo encontrado en estas imágenes permitió conocer ciertas prácticas del diario y sus modelos. Parte de las imágenes fotográficas se encuentran en la página web del diario, por lo que la creación de esta tipología fue particularmente sencilla.

En enero del 2020, se entrevistó al fotógrafo Alan Ramírez, como parte del proceso de creación de las fotografías que serían usadas para los fotomontajes, buscando entender el posicionamiento que toma el autor las imágenes creadas para la sección “Las Malcriadas”. Asimismo, se entrevistó a las modelos Ana Carla Cabellos y Ana Morales, en un intento de entender sus propias subjetividades como mujeres peruanas y para explorar ciertas condiciones en la creación de las imágenes fotográficas de “Las Malcriadas” en el diario *Trome* (sección del diario que actualmente ya no se llama así). Los datos obtenidos fueron relevantes para conocer la historia de la sección y cómo es que existen ciertos preconceptos sobre etnicidad y género por ambas partes, fotógrafo y fotografiadas.

El equipo de investigación además llevó a cabo una observación participante al asistir y ser parte de una sesión de fotos del diario *Trome*. Esto permitió observar algunas dinámicas de trabajo del fotógrafo y su interacción con el equipo de las modelos. Este proceso fue grabado en video y fue parte del material usado para la realización de uno de los videos del proyecto (Musas Terrenales, 2021b, 29 de diciembre). Bajo el marco descrito, el proyecto Musas Terrenales cambió las funciones de algunas de las obras icónicas del arte occidental para tratar de convertirlas en un medio de elicitación y reflexión, es decir, en una herramienta de investigación.

Tras una revisión de pinturas icónicas del arte occidental, y como proponen las Guerrilla Girls (s/f), el equipo de investigación encontró que en la mayoría de estas obras, la mujer es representada como objeto de placer de la mirada masculina. (Berger, 2012) Los personajes femeninos suelen presentarse de una manera pasiva o decorativa, cuya función es ser observadas, pero sin realizar acciones. En ese momento “La libertad guiando al pueblo” de Eugene Delacroix dotaba a la mujer que encarna a la libertad con una actitud activa, y como lo propone en el cuadro, “guía al pueblo”. Así, la selección de imágenes para el proyecto se basó en tres criterios: a) uso de obras icónicas del arte occidental, b) variedad de roles con énfasis en el empoderamiento de la mujer y c) desnudos reducidos, esto último a solicitud de las modelos. Con el fin de incorporar imágenes que representen roles más activos, o de poder, se reemplazó al protagonista masculino en pinturas como “La Lección de Anatomía” de Rembrandt y “Los Embajadores” de Holbein El Joven. De un conjunto escogido previamente por los investigadores, la selección final fue de 12 pinturas y se hizo con la participación de las modelos del proyecto.

El reto de la peruanización de las pinturas o inserción de “lo peruano” en las imágenes del proyecto abarca dos niveles. En primer lugar, las mujeres que protagonizan las nuevas obras son peruanas y modelos que aparecieron en la contraportada del popular diario *Trome*, como se señaló más adelante. Según Alan Ramírez (Musas Terrenales, 2021a, 29 de diciembre), fotógrafo del *Trome*, el éxito de este espacio se debió a que mostraban a una “chica alcanzable” para el lector peruano, alejada de los cánones de belleza caucásicos de las fotos de stock a las que recurrió al inicio esta sección. En este caso, “lo alcanzable” se logra a través de la presentación de una variedad de fenotipos peruanos, e incluso latinos, que “pueden ser tu vecina de al lado” (Patiño en Mineo, 2014) en situaciones que responden al imaginario colectivo peruano entre ellos: el fútbol, la música popular, fechas festivas, espacios urbanos y la comida. En segundo lugar, en las sesiones fotográficas con las modelos, se reemplazaron o agregaron, según el caso, accesorios, prendas y telas con motivos que remiten a la cultura peruana. Como señala Barthes, los objetos pueden ser inductores de asociaciones de ideas y convertirse a su vez, en elementos de significación (1972). Los signos de peruanidad entonces debían quedar sumamente claros para el espectador. Sin embargo, algunos pueden considerarse como estereotípicos o inclusive, exotizantes, ya que las mismas prendas por sí mismas no son indicativos culturales, sino más bien, reproducen una visualidad que se asocia a esta peruanidad.

Frente a conceptos como la mujer deseada o la mujer alcanzable, se propuso a la “Musa Terrenal” como una nueva construcción de la mujer peruana con capacidad de agencia, buscando alejarla de un sentido pasivo y de fantasía idílica, al que se suele asociar el término “musa”. En ese sentido, tanto Althusser (2003) como Gramsci (1999) proponen una visión

en la que la estructura da forma al sujeto, minimizando su capacidad de agencia, con una visión algo determinista. En este sentido, la agencia se entiende como aquella capacidad de actuar en el mundo y es lo que se buscaba destacar en algunas imágenes del proyecto. Con respecto a la ejecución técnica, la imagen combina la técnica fotográfica y el fondo de la pintura original digitalizada. Los proyectos: “Art History in Contemporary Life” (2015) de Alexey Kondakov (Tutor, 2015) y “The Outings Project” (2014-2017) de Julien de Casabianca fueron relevantes como referencias. En ese sentido, Roland Barthes nos propone lo siguiente sobre el trucaje (fotomontaje):

El interés metódico del trucaje consiste en que interviene, sin dar aviso, dentro mismo del plano de denotación; utiliza la credibilidad particular de la fotografía, que no es, como vimos, más que su excepcional poder de denotación, para hacer pasar por simplemente denotado un mensaje que es, en realidad, fuertemente connotado; no hay ningún otro tratamiento en el que la connotación adopte en forma tan completa la máscara «objetiva» de la denotación (Barthes, 1972, p. 119).

Fue entonces el fotomontaje, la solución que se encontró para insertar el personaje femenino en la pintura. Para este fin, se realizaron dos sesiones de fotos en un estudio profesional. Una vez obtenidas las tomas, se hicieron los fotomontajes sobre el fondo de las pinturas seleccionadas en el programa de edición fotográfica a partir de un programa informático de fotomanipulación. El propósito fue integrar el personaje en la pintura, sin llegar a una mimesis o recreación que sea fiel a la pieza original. En el retoque fotográfico se evitó forzar los cuerpos y más bien prevaleció la integración del personaje en el contexto pictórico como rasgo fundamental del proyecto. Aunque hubo algunos cuestionamientos iniciales, como si sería conveniente una técnica más agresiva que evidencie la inserción, al final se apostó por la integración y un acabado prolijo. Finalmente, se buscó polemizar a través de la inclusión del texto que acompaña las imágenes, a manera de comentario. Lo que se muestra más adelante es que el texto cumplió un rol casi irrelevante para el público general.

Marco teórico-analítico

Pierre Bourdieu (1979) busca explicar cómo es que las personas tienen capacidad de hacer cosas en el mundo y esto se relaciona con el capital económico, cultural y social, así, cada uno puede ser entendido como un tipo de capacidad. En esta investigación, el capital cultural incorporado toma particular relevancia dependiendo del espacio de discusión, ya que puede ser entendido como las habilidades y conocimientos adquiridos para performar en el mundo. Interpretar imágenes es una habilidad que se aprende y se circunscribe a un marco de aprendizaje, pero no únicamente académico, sino también puede ser aprendido en espacios como el hogar o los grupos de pares. Para construir un marco teórico que permita analizar o discutir los efectos de las imágenes, el trabajo de Pierre Bourdieu resultó útil para entender cómo es que desde la perspectiva del capital cultural se determinan

y sostienen cierto tipo de diferencias sociales, en la medida que esto se encuentra también en las imágenes. De esa manera, se puede explicar cómo es que ciertos grupos sociales reprodujeron ciertas conductas o comentarios, basados en sus propios capitales culturales. Otro concepto relevante, en el desarrollo de esta investigación, fue el de la intertextualidad utilizando imágenes con propósitos políticos e ideológicos. Jennifer Hubbert (2014), propone que, gracias a una interacción entre la autoría y la posición política de sus creadores, las imágenes que reproducen otras imágenes tienen la posibilidad de tener una carga discursiva y política potente, a través del ejercicio de la referencia del significado cultural de la imagen original. Cada autor que refiere la imagen original, transforma ciertos elementos significativos de la imagen y los subvierte, de forma que el juego de la intertextualidad potencia la capacidad discursiva de la nueva imagen. En el caso de este proyecto, podría afirmarse que la construcción de significado que propusieron las personas que comentaron las imágenes que se crearon y compartieron, fueron desarrollados a partir de sus propios conocimientos, experiencias y posicionamientos, siendo estos últimos los más destacados por el alumnado. Para Roland Barthes (1986), el significado de las imágenes es fluido, y depende muchas veces del texto para anclar el significado de las mismas, a la vez que los recursos de connotación fotográfica. En esta investigación, se encuentra que el significado de la imagen es capaz de fluir a pesar del texto que lo ancle y que esto resulta más determinante desde la posición ideológica del lector. Sin embargo, preliminarmente, se propone que en redes sociales, la imagen pesa mucho más que el texto al momento de determinar la intervención.

Discusión

Al referirnos a las imágenes en redes sociales como aquellas que provocan respuestas por parte del público, podemos inferir algunas cuestiones preliminares. El público general (de la red social *Facebook* o *Instagram*), no destacó por participar textualmente, casi todo se resumió a “me gustas” y algún texto o comentario sobre la modelo o sobre su representación de una pintura religiosa. Si bien es cierto que la participación fue propiciada por publicidad pagada, aparentemente no hubo interés en polemizar o discutir. Los textos que buscaban provocar alguna discusión parece que no tuvieron efectos. Se podría especular sobre el motivo. Quizás el texto o contenido resultaron de nula o poca comprensión, de repente pareció irrelevante, o la estrategia de fotomontaje, en vez de propiciar cierta participación, al no ofrecer una estrategia más agresiva de intervención, terminó banalizando la imagen ante la mirada del espectador, reproduciéndose como cualquier obra o imagen. Podría considerarse esto, en la medida que en las redes sociales –particularmente Facebook– las personas muestran su desagrado o desaprobación sobre ciertos temas, a partir de la relevancia del mismo, y que puede estar relacionado con la importancia del emisor. Por ejemplo, en el caso de la película: *live action* “La Sirenita” de Disney (Musker y Clements, 2023), muchas personas manifestaron tanto su adherencia como desaprobación por redes sociales, donde hubo desacuerdos sobre cómo sería la forma correcta de representar los personajes, y que produjo debates sobre el purismo de la historia, pero con

una fuerte carga racista. En tal sentido, fuera de la apreciación de la imagen como bella o bien ejecutada, el proyecto Musas Terrenales, probablemente, fuese un objeto irrelevante para el público general.

Considerando interacciones en cada red social, hay ciertas imágenes que destacaron por encima de otras. En *Facebook*, se llevaron a cabo las interacciones de los estudiantes del curso Semiótica 2 de la Facultad de Arte y Diseño y hubo ciertas reacciones del público en general. Del total de 13 imágenes, les acompañó 7 videos realizados a partir de estas imágenes que recabaron un total de 23 intervenciones textuales o comentarios. Si consideramos solo las imágenes fijas, las intervenciones de las imágenes fijas, encontramos 12 intervenciones frente a las 11 que se manifestaron en los videos. Así, el video parece mostrarse como un medio más atractivo para expresarse.

Sobre el público general, intervino textualmente en dos imágenes, una enfocada en la belleza femenina, con la imagen Ninfa Peruana (*Figura 1*) y con Anita Morales (*Figura 2*), cuyo centro discursivo se basaba en la virginidad. Los mensajes vertidos por este público se enfocaron en la descripción de la imagen sin considerar el texto de forma alguna, ya que el texto que acompañó a estas imágenes pone en tela de juicio aquel tema por el que abogan. Así, encontramos frases como “Eres hermosa”, “hermosa” o “linda” en el caso de la Ninfa Peruana y “Amén” o “Amén padre de mi corazón. Te amo” para la obra Anita Morales. En esta red social no se encontraron más intervenciones textuales por parte del público en general. El resto de sus intervenciones se restringe a un “me gusta”. De forma preliminar, podría afirmarse que las personas expuestas a esta publicación casi no leyeron el texto, la polémica que se planteaba en los textos que acompañaron las imágenes no fueron útiles y las imágenes fueron el único elemento para interactuar.



Ninfa peruana
(Evelyn De Morgan, *La dríada*, 1884 - 1885)



Anita Morales
(Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada Concepción de los Venerables*, 1660 - 1665)



Figura 1. Ninfa peruana (Musas Terrenales, 2021, s/p). **Figura 2.** Anita Morales (Musas Terrenales, 2021, s/p).

Descontando las intervenciones de este tipo de público, las imágenes fijas tuvieron 7 intervenciones por parte de los estudiantes, es decir, el formato preferido para interactuar fue el video, más allá si resulta representativo el número. De esta forma, teniendo grupos más pequeños, en el curso de Semiótica 2 (de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP), las intervenciones de cada grupo de estudiantes estaban fuertemente reglamentadas por los marcos interpretativos del docente. La cita a ciertos autores y el poner indicativos como “Grupo 5” fueron suficiente evidencia para demostrar esto (*Figura 3*):

De acuerdo a Landowski el concepto de admisión está presente en la obra porque el personaje del centro, que vendría a ser la libertadora que alza la bandera peruana, se encuentra integrada con el resto de personajes de la periferia. Esto se logra por la relación de similitud que se tiene en la paleta de colores de la vestimenta, con un tratamiento en la textura y temperatura para mimetizar la intervención collage. Asimismo, la imagen de la mujer resulta como centro no solo debido a la composición triangular, sino también por la pose o postura que tiene a diferencia de los demás personajes, la mano alzada con la bandera, el estar a una altura más alta que los hombres, la mirada esquiva hacia el espectador que quiere transmitir la fuerza del papel y empoderamiento de la mujer. A su vez, respecto a la periferia, el cual acompaña a la figura, está conformada por los hombres de la clase obrera, burgueses y soldados, los cuales a diferencia de la figura son todos hombres. Estos fueron representados en el cuadro original bajo un contexto de la Revolución de Julio de 1830, ocurrida en París, contra las violaciones constitucionales perpetradas por Carlos X durante la Segunda Restauración Si bien en la revolución de 1830 la obra colocaba a la mujer como una representación de la libertad añorada, ésta no fue vista como parte de la liberación, en cambio, en la adaptación peruana a la que se ha dado esta obra, carga un significado de la lucha por la búsqueda del reconocimiento de la participación de la mujer en la historia, razón por la que se titula “¿Somos libres?”. “Una obra de arte puede «morir» y volver más tarde a la vida; después de haber sido considerada desfasada, puede tornarse actualidad y hasta profética cuando habla del porvenir. Lo que está «en función» no es la capa temporal más reciente, sino la totalidad de la historia contenida en los textos culturales” (pp. 14, Lotman). Elegimos esta cita de Lotman porque el argumento señala de una reivindicación de la obra, el otorgar un nuevo significado al adaptar el lenguaje de la pieza original a la intervención y comunicar con esto que deja de lado a la mujer como un símbolo idealizado de la libertad, sino como un participante activo con un rol muy importante a lo largo de los hechos históricos. Por la mirada desafiante y con la vista hacia arriba, podemos interpretar que está visualizando un porvenir mejor (Veliz, 2021).



¿Somos libres?

(Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830)



Figura 3. ¿Somos libres? (Musas Terrenales, 2021, (s/p).

Como puede apreciarse en el texto vertido por la estudiante, se busca mostrar la precisión de la cita histórica y la discusión con el propósito del curso, al utilizar la imagen como un vehículo no solo de discusión, sino de interpretar el trabajo hecho por los investigadores, pero sobre cuestiones productivas y semánticas. Quedan en evidencia las estrategias analíticas de la semiótica estructuralista, como la determinación de campos superiores o inferiores o centro-periferia como indicativos de jerarquía. También, se señaló la relación con la imagen histórica de referencia de Eugene Delacroix, “La Libertad Guiando al Pueblo” (1830) y el contexto histórico de la imagen original, comparándolo con el planteamiento significativo de la reconstrucción, así como su interacción con el texto propuesto por los investigadores. En este sentido, podemos percibir que la imagen es usada como un objeto de estudio en sí mismo, independientemente de la eficiencia y eficacia del análisis realizado por el grupo de estudiantes, lo que importa en esta investigación es lo declarado y la forma que adquiere. Esta práctica fue fuertemente reproducida por el mismo grupo de estudiantes. En general, las intervenciones se enfocaron en reproducir este tipo de propuesta, alejándose muy poco de la evaluación planteada por el docente Yalán.

En ese marco, puede decirse que existe una diferencia en lo que Pierre Bourdieu (1979) llamaría capital cultural incorporado. Los estudiantes del curso tienen la obligación de demostrar que cuentan con determinado capital cultural que les permite interpretar la imagen propuesta dentro de sus marcos de conocimiento y dentro del curso. Sin embargo, existe una pretensión objetiva del análisis de la imagen, a través de la estrategia semiótica y de las citas colocadas, por lo mismo, su intervención es un argumento que debe ser puesto a prueba. Todos los estudiantes, de este grupo, hicieron uso de las imágenes como objetos de estudio.

Otro elemento importante a destacar es la preferencia de temas elegidos por los estudiantes. Cada imagen publicada contó con un texto que aleccionaba la interacción, tocando ciertos temas alusivos a la mujer peruana, así, cada intervención implicaría, tácticamente, una preferencia sobre cierto tema. Así, los temas en los que menos intervino el grupo de estudiantes del curso fueron belleza y maternidad, un total de cinco imágenes en las que los estudiantes no intervinieron. Así, prefirieron interactuar con temas asociados a la autoridad de la mujer en el campo político y científico, libertad, idealización de la belleza, prejuicio y virginidad.

Coincidentemente, los estudiantes del curso Semiótica (Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación) compartieron algunos rasgos, aclarando que la intervención de este salón fue individual. La categoría o tema en el que ciertas imágenes no reportaron intervención, aludían a la belleza y a la maternidad. Los temas preferidos por este grupo, fueron la autoridad de la mujer en el campo político y científico, libertad, belleza y virginidad. Aunque parezca contradictorio, ya que uno de los temas más desplazado es la belleza y a la vez, uno de los temas en el que se intervino más, probablemente se deba a una menor eficiencia en la selección de la imagen y en la mayor representatividad de este tema en el proyecto, de las 13 imágenes, 6 tratan el tema de belleza. Por otro lado, los estudiantes buscaron no solo un tipo de interpretación pre-semiótica, tal y como se acordó con la docente, sino que algunas y algunos estudiantes se atrevieron a cuestionar las imágenes. Podría inferirse que trataron de participar de la lógica inicial de la investigación propuesta con las imágenes del proyecto de investigación.

Esta obra me generó interés, ya que la mujer en la actualidad sigue en búsqueda de que sus derechos sean respetados y que tengan que ser establecidos en igualdad de oportunidades, pero la palabra libres ¿Lo somos realmente? Como mujer siento que nuestra sociedad aún es machista y su avance en el cambio de pensamiento es lento; por ende, hay limitaciones en nuestra libertad envuelta en discriminación y estereotipos. En la imagen se ve a su costado un niño que es parte también de la población vulnerable de nuestra sociedad. Es una gran representación que nos invita a reflexionar sobre si somos realmente [sic] libres luego de 200 años en esta sociedad moderna. Gran trabajo (Mariel Alejandra, 2021, s/p).

El texto producido por la estudiante y sobre la misma imagen (*Figura 3*), propone una reflexividad distinta. El planteamiento confronta los nuevos significados desde su posición subjetiva y política, adhiriendo identidades. “Como mujer siento que nuestra sociedad aún es machista y su avance en el cambio de pensamiento es lento; por ende, hay limitaciones en nuestra libertad envuelta en discriminación y estereotipos”. Es decir, escribe desde un posicionamiento personal, como mujer y contextualizando temporalmente en el año 2021. En este sentido, su reacción trata de usar su propio acervo y opiniones. Esta estudiante, muestra un manejo reflexivo, más que una estrategia académica, para interpretar la imagen. Sin embargo, tampoco se aleja del uso del capital cultural en su interpretación, producto del espacio social en el que se sitúa, es una estudiante de comunicaciones de la

PUCP. Algo importante, es que el uso del texto resulta capital en este tipo de análisis. El texto original que acompaña la imagen es el siguiente:

¿SOMOS LIBRES?. Se asume que la libertad guía nuestra vida y a nuestros países en democracia. Después de 200 años de independencia en el Perú, la mujer peruana lucha en diferentes ámbitos, día a día, por su libertad, por su reconocimiento, sus oportunidades y su valoración ¿Ya es libre la mujer en el Perú? ¿Qué es la libertad para una mujer peruana? ¿Qué es libertad para ti?” (Musas Terrenales, 2021a, s/p).

Así, la propuesta asienta su interpretación con un claro diálogo con el texto, en que la imagen parece convertirse en la excusa del motivo presentado, apreciándose interpretación mucho más arbitraria, como la relación entre un niño y las poblaciones vulnerables. El contexto histórico de la imagen original no parece ser utilizado. Esto se relaciona con lo que propone Jennifer Hubert (2014), la imagen original es una remembranza, un súper ícono (Perlmutter, 1998), sin embargo, los significados planteados por los investigadores subvierten esta posibilidad a través de la técnica del anclaje, la simbiosis y el parasitismo (Barthes, 1972). Por ejemplo, otro estudiante del mismo curso, comentó sobre ¿Somos libres? (Figura 3):

Actualmente, en la sociedad peruana sigue persistiendo el machismo. Lamentablemente, las mujeres han pasado por etapas complicadas para poder obtener los derechos que tienen en estos momentos. Sin embargo, para cambiar esta problemática, es necesaria todavía la incorporación de más oportunidades y se establezcan diversos reconocimientos en las mujeres para que podamos darnos cuenta todos los peruanos que la mujer merece ser respetada (Huanambal, 2021, s/p).

La profesora Orietta Marquina, del curso de Estética y Comunicación (Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación PUCP), trabajó a partir de una ficha con preguntas que no fueron públicas. A partir de esto, los estudiantes destacaron el que se ponga en valor temas como género, la subversión de roles y el empoderamiento reflejado en la expresión de los ojos de las modelos, así como lo que fuese considerado como la identidad peruana. Así, el uso de atributos materiales que remiten a lo peruano (como lo son prendas de vestir y algunas telas) tuvieron un cierto éxito en ser reconocidos y, en menor grado, el reconocimiento de la pintura icónica original. La profesora comentó que hubo una buena recepción del proyecto, debido al interés de los jóvenes en los temas que se abordan y a la calidad técnica de las obras, lo que favoreció la participación del alumnado. Por último, la profesora Marquina valoró un aspecto performático de las nuevas obras, como una especie de representación en vivo.

Con respecto a la efectividad de las imágenes del proyecto, fue posible verificar que los espectadores reconocieron a una mujer peruana, ya sea por su fenotipo o por los signos culturales que la acompañaban, pero también, producto de la inclusión de términos textuales que funcionan como anclaje, además de las interacciones entre docentes. Adicional-

mente, la mirada y el contacto visual de las modelos fueron resaltados como un rasgo de empoderamiento, dando algún nivel de evidencia de la utilidad de los recursos visuales que permite la fotografía para transmitir cierto mensaje. Sin embargo, esto no parece ser suficiente para lograr la interacción inmotivada por parte del público, en ese sentido, la capacidad de elicitar respuestas por parte de las imágenes resulta en entredicho.

Reflexiones finales

Entonces: ¿Cuáles son los lugares que pueden transitar o estar las mujeres que no reproducen una estética o belleza hegemónica occidental? La pregunta dinamiza otras respuestas y discusiones pero, ciertamente, en términos digitales, la representación planteada en Musas Terrenales puede provocar respuestas, pero no únicamente por su construcción, sino por los marcos analíticos que preceden de sus lectores. A partir de los comentarios vertidos por los estudiantes, se puede decir que la imagen es limitada en sus capacidades comunicativas y de debate, restringiéndose a los aprendizajes previos de quienes observan las imágenes o de las ideologías que perciben en la imagen o que detentan en su propia persona. Esto es una evidencia del rol intertextual que permanentemente puede observarse en las redes sociales.

Podemos concluir que el capital cultural incorporado y la ideología influyen en gran medida la forma en que interactuamos con las imágenes y cómo las interpretamos. Así, podemos priorizar la visualidad de un post de redes sociales cuando no parece haber un compromiso con la decodificación/interpretación de esas imágenes. Sería plausible pensar que la imagen domina en la atracción de personas dentro de las redes sociales para interactuar o producir discursos o debates; sin embargo, la palabra tiene un rol importante también, dependiendo de los intereses de quien especta la imagen y para la decodificación del mensaje en que, por momentos, parecen invertir roles. En este sentido, la investigación da cuenta del parasitismo barthiano, en el que el texto inocula un significado a la imagen. También, en el debate y por las expresiones vertidas, la representación de belleza de la mujer peruana, aunque es un tema en el que se intervino de cierta manera, queda en un segundo plano a partir de otros aspectos más importantes para las transformaciones sociales que dominan el siglo XXI. Así, la igualdad de roles entre hombres y mujeres, el reconocimiento de su autoridad política y científica, la libertad y autonomía, fueron temas que fueron preferidos sobre la representación de la belleza femenina. Probablemente es un síntoma de cambio en el que la mujer debe ser reconocida como un actante en el mundo, una persona con agencia y no una persona pasiva para ser vista. Esto se vió fuertemente en los comentarios del estudiantado, sin embargo, en los espacios fuera del ámbito universitario, se pudo ver claramente que esta idea de belleza femenina e, inclusive, la ortodoxia religiosa fueron importantes para apreciar la imagen, descartando la reflexión propuesta textualmente.

Por otro lado, al elaborarse el proceso de producción del proyecto Musas Terrenales por los autores de este ensayo, las imágenes tienen agencia en su proceso de transformación, pero que parecen devenir de prácticas de trabajo y sentidos comunes sobre el post pro-

cesado de fotografías. En este sentido, la intervención de una imagen está sometida a las referencias históricas precedentes y sus significados, al referir a una obra original. Pero, también, al momento de intervenir la imagen, no solo somete a quien la modifica a sus paletas de color, estructura, forma y otros componentes materiales, sino también, que el proceso se encuentra directamente relacionado con la reproducción de la misma práctica, en la que existe una forma normativa de corregir la luz, el color, la forma y su estructura. Esto entraba en conflicto directo con los propósitos del proyecto y estimulaba a los investigadores en cómo no caer en este rastro que dejan los autores originales en sus pinturas o fotografías. Tomar una decisión sobre la gestión del color y luminosidad de la piel, su textura, entre otros factores, era tema de debate sobre el cuidado de la imagen de la modelo y cómo estructura su estética en redes sociales, frente a los mandatos de investigación, que buscaban poner en discusión ciertos cuerpos no incluidos en el arte y su historia.

A partir de este proceso, se encontró que las modelos que decidieron participar, no solo tenían conciencia plena de lo que implica modelar para un diario y sección como los que se describieron, sino que tenían un entendimiento del proceso de mercantilización de su cuerpo y cómo ellas pueden explotarlo. Su cuerpo es modificado a partir de herramientas digitales, prácticas como el maquillaje y cánones estéticos homologados por la cultura y el mercado.

A manera de conclusión, la imagen fotográfica no necesariamente da cuenta homogénea de los efectos que tiene sobre las personas, ya que depende fuertemente del contexto, la autoría y la experiencia del consumo de la imagen misma y el texto que enmarque esta imagen, pero se puede afirmar que las consecuencias del proceso de producción de imágenes generan efectos y tienen agencia sobre las personas que buscan reproducirlas.

Notas

1. El presente artículo se basa en la ponencia “Proyecto Musas Terrenales: creación de imágenes para la investigación a través del arte”. Dicha ponencia fue presentada en el “Congreso LASA 2022 – Polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias”, en la mesa Visualidades Feministas, en el marco del *Art, Music and Performance Studies*. (Nuñez-Alayo, E. y Contreras-Morales, D., 2022). Este trabajo fue financiado por la Dirección de Fomento de la Investigación (DFI) de la PUCP, a través de la subvención DGI-2019-714.
2. Todas las obras del Proyecto artístico Musas Terrenales se pueden ver en: <https://proyecto-musas-terrenales.webflow.io/>

Referencias Bibliográficas

Althusser, L. (2003). *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Ascenzo, B. (Director). (2022). *Hasta que nos volvamos a encontrar* [Película]. Tondero Producciones.
- Berger, J. (2012). *Modos de ver*. Barcelona: GG.
- Barthes, R. (1972). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, C. Bremond, T. Todorov y C. Metz, *La semiología* (pp. 115-126). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1979). *Los tres estados del capital cultural en sociología*. México: UAM.
- Castro, R. [Editor]. (2003). *Historia de la publicidad en el Perú*. Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Creswell, J. (2003). *Research design. Qualitative, quantitative and mix methods*. Sage Publications.
- De Casabianca, J. (2014-2017). *The Outings Project*. <http://www.outings-project.org/>
- Gramsci, A. (1999). *Selections from the Prison Notebooks*. Londres: Elecbook.
- Guerrilla Girl. (s/f). *Guerrilla Girls*. <https://www.guerrillagirls.com/>
- Huanambal, I. [@ivan1598]. (2021, 31 de agosto). *Actualmente, en la sociedad peruana sigue persistiendo el machismo*. [Comentario]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSMw4evsU9w/>
- Hubbert, J. (2014). Appropriating Iconicity: Why Tank Man Still Matters. *Visual Anthropology Review*, 2014, Vol. 30 N°2, 114–126. American Anthropological Association. <https://doi.org/10.1111/var.12042>
- Martin, L. (2003). Análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas. En L. Iguíñez Rueda, L. (Ed.), *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. (pp. 157-191). Editorial UOC.
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Vela Producciones.
- Mariel Alejandra [@male_295]. (2021, 27 de agosto). *Esta obra me generó interés, ya que la mujer en la actualidad sigue en búsqueda de que sus derechos* [Comentario]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSMw4evsU9w/>
- Mineo, L. (3 de octubre, 2014). Best-Selling Newspaper. *ReVista. Harvard Review of Latin America*. <https://revista.drclas.harvard.edu/best-selling-newspaper-revista/>
- Musas Terrenales. (2021a, 10 de septiembre). *Exposición virtual Musas Terrenales | Evelyn Nuñez y Diego Contreras*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dbT-MjFLf5c4>
- Musas Terrenales. (2021b, 29 de diciembre). *Corto documental Musas Terrenales* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/dYAjGcWQLHU>
- Musas Terrenales. (2021c). *Facebook*. <https://www.facebook.com/MusasTerrenales>
- Musas Terrenales. (2021d). *Instagram*. <https://www.instagram.com/musasterrenales/>
- Musas Terrenales. (2021e). *Proyecto artístico Musas Terrenales*. <https://proyecto-musas-terrenales.webflow.io/>
- Musker, J. y Clements, R. (Directores). (2023). *La Sirenita* [Película]. Disney.
- Nuñez-Alayo, E. y Contreras-Morales, D. (2021). *Musas Terrenales* [Catálogo de la exposición]. https://issuu.com/evelyn.nunez.a/docs/musas-terrenales_catalogue
- Nuñez-Alayo, E. y Contreras-Morales, D. (5 de mayo 2022) *Proyecto Musas Terrenales: creación de imágenes para la investigación a través del arte*. [Ponencia]. LASA 2022: Polarización socioambiental y rivalidad entre grandes potencias. San Francisco.

- Pantigoso, F. (2018). De “Cholita, ya tienes panetón” a “Cholo Soy”. *La República*. Lima 8 de enero de 2018. Consulta: 30 de noviembre de 2020. <https://larepublica.pe/marketin-g/1168693-de-cholita-ya-tienes-paneton-a-cholo-soy/>
- Perlmutter, D. (1998). *Photojournalism and Foreign Policy: Icons of Outrage in International Crises*. Praeger.
- Trome (s/f) *Trome*. Lima.
- Tutor, Z. (2015, 18 mayo). Alexey Kondakov’s “Art History in Contemporary Life.” *Supersonic Art*. <https://supersonicart.com/post/119299392957/alexey-kondakov>
- Veliz, V. (2021, 4 de septiembre). *De acuerdo a Landowski el concepto de admisión está presente en la obra porque el personaje del centro* [Comentario]. Facebook. <https://www.facebook.com/MusasTerrenales/photos/pb.100079903123579.-2207520000./113911670989200/?-type=3>

Abstract: Until the first years of the 21st century, in Peru a certain type of femininity and female body remained invisible, in whole or in part, in different spaces, both media and artistic. From this context, the “Musas Terrenales” project is developed, an investigation through art that aims to problematize, analyze and discuss the visual and social construction of Peruvian women, identifying beliefs and concepts, supported through social networks and a virtual gallery, to obtain the reactions of the public, as a photo-elicitation. Photomontages based on Western European art and photographs taken of two Peruvian women were made. The inserted character represents a type of Peruvian woman, dressed in elements that refer to Peruvian culture at some level. The photomontages were published on a platform for virtual galleries and the social networks of Facebook and Instagram, so that the information was later collected and analyzed. Beyond the results, “Musas Terrenales” offers the opportunity to ponder on the process of creating this research at its different levels and stages, sometimes loaded with subjectivity on the representation of Peruvian women.

Keywords: Visual culture - interculturality - art - intertextuality - artistic appropriation - photography - photodesign - representación - gender.

Resumo: Até os primeiros anos do século XXI, no Peru, um certo tipo de feminilidade e corpo feminino permanecia invisível, no todo ou em parte, em diferentes espaços, tanto midiáticos quanto artísticos. A partir desse contexto, desenvolve-se o projeto “Musas Terrenales”, uma investigação através da arte que visa problematizar, analisar e discutir a construção visual e social da mulher peruana, identificando crenças e conceitos, apoiados por meio de redes sociais e uma galeria virtual, para obter as reações do público, como uma foto-elicitação. Foram feitas fotomontagens com base na arte da Europa Ocidental e fotografias tiradas de duas mulheres peruanas. A personagem inserida representa um tipo de mulher peruana, vestida com elementos que remetem em algum nível à cultura peruana. As fotomontagens foram publicadas numa plataforma para galerias virtuais e nas

redes sociais Facebook e Instagram, para que a informação fosse posteriormente recolhida e analisada. Além dos resultados, “Musas Terrenales” oferece a oportunidade de refletir sobre o processo de criação desta pesquisa em seus diferentes níveis e etapas, às vezes carregados de subjetividade na representação da mulher peruana.

Palavras chave: Cultura visual - interculturalidade - arte - intertextualidade - apropriação artística - Fotografia - fotodesign - representação - gênero.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
