



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“Memoria simbólica en la construcción de la identidad femenina.
Impronta de la experiencia sensible depositada en la materia de la
escultura contemporánea hecha por mujeres artistas”

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:
LIC. ANA LAURA GONZÁLEZ HERRERA.

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ

MÉXICO, DF., FEBRERO 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. CUERPO FEMENINO EN EL ESPACIO PERCEPTUAL.	14
1.1 Memoria Recuperada.	14
1.1.1 Sobre la Identidad.	14
1.1.2 ¿Quiénes somos nosotras?	21
1.2 Cuerpo sensible.	26
1.3 Desde el cuerpo: espacio perceptual.	32
1.3.1 La propia habitación.	32
1.3.2 Más allá de las fronteras.	38
CAPÍTULO II. MATERIA RECONQUISTADA Y EXPERIENCIA SENSIBLE.	44
2.1 Memoria a través de la materia.	45
2.1.1 Breve historia del uso de la materia en la escultura.	45
2.2 Mujer/materia y materia sensible.	59
2.2.1 Materia transformadora desde sí.	59
2.2.2 “Materia sensible”: materia significativa.	62
2.3 El <i>cuerpo vivo</i> . Louise Bourgeois y Ana Mendieta.	65
2.3.1 Células y Siluetas.	65

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN DE MI OBRA ESCULTÓRICA.	83
3.1 Envolturas codificadas.	84
3.2 Alterada expansión en un acto de fe.	94
3.3 Marías (Triada).	102
CONCLUSIONES	115
FUENTES DE CONSULTA	118
Lista de imágenes	121

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos por su apoyo constante, a María F. por nuestras largas e interesantes pláticas y su próspera paciencia, a

Libo G. por su valiosísima ayuda en el momento justo. A Megric P. También, a

aquellas personas que participaron indirectamente en este proceso

a lo largo de estos años.

Y con especial agradecimiento a la Dra. María Rosa Palazón Mayoral.

En este tiempo es delicioso levantarse
cuando la luna brilla y observarla.
Disfruto incluso cuando no hay luna. Pero levantarme
en medio de la oscuridad y ver la pálida astilla
de la luna en el cielo...
bueno, no es necesario que diga cuán perfecto es esto.

Sei Shonagon
El libro de la Almohada.

INTRODUCCIÓN

El inicio de esta investigación de tesis de Maestría, tiene sus antecedentes en las conclusiones que obtuve en la tesis de Licenciatura. Así como también, la producción plástica que he trabajado hasta estos momentos.

En la investigación de tesis de licenciatura titulada *Fragmentos de identidad. Autorretrato Femenino. Interpretación de obra plástica*, presenté, en su generalidad, parte del proceso histórico, cultural y social del *ser mujer* incorporándolo al ámbito de la plástica, principalmente en el campo del Autorretrato Femenino de Occidente. En él incluí un análisis interpretativo de dos obras escultóricas de mi autoría, las cuales surgieron del sentimiento de ubicarme y de reconocirme en la constante autoconstrucción de la identidad y, representaron el inicio de una pregunta sin límite de tiempo ¿Quién constituye este cuerpo?

En esas obras me apoyé en el bordado a mano sobre tela, el uso de yeso, cera, parafina, colorantes, entre otros, materiales orgánicos y maleables, además manejé la constante teórico-conceptual (sin ahondar en ello) de que el cuerpo se construye temporalmente a través de la cultura y del lenguaje: discurso y sensaciones. Así, dentro de muchas posibilidades de auto-identificación, elegí mi cuerpo y las palabras como *signos* que sustituyen el rostro, es decir, el rostro que durante siglos fue *signo* de identificación e identidad en el autorretrato. En ellas

transfiero el signo al objeto como representante de mi persona, siendo éste la “huella” de algunas partes de mi cuerpo y de mis palabras.

Las conclusiones de dicha tesis, me condujeron a indagar más sobre el proceso de la identificación ideológica de los *ideales sociales* y prototipos referentes al sexo femenino y a lo considerado *lo femenino*. También, observé en mi proceso plástico, que la constitución física (mática) de las esculturas presentadas, inducen (como observadores) a una sensación táctil a través de nuestra memoria. Es decir, conectamos la *memoria sensible* a este objeto y recreamos una sensación posiblemente vivida o deseada. Esto implica que al observar una obra, nuestra experiencia individual rememora perceptual y sensitivamente momentos anteriormente vividos, donde nuestro cúmulo de significados y simbologías apoyarán a este proceso.

Con ello, me adentré a esta tesis que ahora presento, sin ni siquiera imaginar la amplitud y complejidad del problema; tanto teórico como plástico. En este proceso de investigación decido abarcar tres conceptos importantes, los cuales estudio de modo personal e interpretativo: la Identidad femenina, el Espacio escultórico y la Materia significativa. Estos tres aspectos generales mantienen lazos que proveen de sustento teórico-conceptual a las tres instalaciones de mi autoría realizadas durante esta investigación y, de las cuales presento e interpreto.

La información teórica utilizada para esta tesis y la elección de las obras plásticas que interpreto a lo largo de la misma, está delimitada a la plástica de Occidente y al bagaje cultural e ideológico que lo identifica. De igual modo sitúo esta investigación en una línea de tiempo que circula entre los años 60-70 a la fecha. Sin embargo, en el capítulo 2, integro como antecedentes, ciertos autores de finales del siglo XIX y principios del XX, como es el caso de Augusto Rodin y Medardo Rosso, entre otros, con el fin de entender la disposición teórica y el uso de la *materia* en la escultura anterior al siglo XX.

Para esta investigación me apoyo teóricamente en autores que son de distintas áreas, como la filósofa mexicana Eli Bartra, quien analiza el sexismo construido por la ideología dominante e involucra aspectos de identidad; Luce Irigaray, Bonnie Mann, Judith Butler y Maurice Merleau-Ponty; los psicoanalistas Alcira Alizade y Didier Anzieu, quienes teorizan sobre el cuerpo como receptor del lenguaje y, plantean el tránsito del lenguaje a través de la piel provocando alteraciones que construyen una memoria psíquica y que determinan al sujeto en lo individual y en lo social. También, incluyo ciertas autoras feministas, historiadoras del arte y artistas plásticas, como Whitney Chadwick, Erika Bornay, Gladys Villegas, Gabriela López Portillo, entre otras, quienes investigan, reinterpretan y muestran la historia paralela por la que ha transitado la mujer-artista desde el aspecto de identidad femenina reflejada en la obra y, donde el cuerpo de la artista funge como receptor y modelo de la realidad. Así como también, historiadores del arte y artistas escultorxs, que amplían el panorama de este *mundo* del arte, ya sea con sus investigaciones teóricas y/o plásticas.

Esta tesis teórico – práctica, está desglosada en tres capítulos: *Cuerpo femenino en el espacio perceptual, Materia reconquistada y experiencia sensible y, Análisis del proceso creativo e interpretación de mi obra escultórica*. En los dos primeros teorizo e interpreto los conceptos generales, que son el núcleo de mi propuesta plástica: Identidad femenina, espacio escultórico y materia significativa. Mientras en el último, presento tres instalaciones de mi autoría: *Envolturas codificadas, Alterada expansión en un acto de fe y, Marías (Triada)*.

En el primer capítulo recapitulo el aspecto de la identidad femenina contemporánea, donde la memoria y el lenguaje son partícipes de la construcción de la identidad. También enfoco mi atención con mayor puntualidad hacia la realidad del cuerpo (cuerpo femenino) como la inmediatez que tiene *uno* con uno mismo y la relación con el mundo. Este acercamiento lo vinculo con lo espacial, acercándonos a la idea del *cuerpo sensible* y espacio perceptual. En el

subapartado relacionado al espacio perceptual, inicio con breves interpretaciones de obras escultóricas hechas por mujeres.

En el segundo capítulo, ligo la información del capítulo primero, con el planteamiento plástico, es decir, con el espacio escultórico y la materia significativa. Ambos en constante conexión con la femineidad: constante familiaridad entre materia- mujer- cuerpo erógeno. En este capítulo, y desde mi interpretación, hago un recuento general de cómo se ha venido trabajando en la escultura el uso de la materia y sus problemas conceptuales. Más adelante, hago referencia, con ejemplos plásticos, a lo que he llamado materia significativa y su relación con el cuerpo sensible (en este caso, el femenino). Y finalmente, elijo la obra de dos autoras: Louise Bourgeois y Ana Mendieta, para profundizar estos aspectos.

El tercer capítulo, como he comentado, incluye la interpretación de tres instalaciones de mi autoría. Hablar del espacio escultórico, para mí es también, convocar a la materia partícipe primordial en la constitución de la obra. Por lo que, enfoco mi atención al uso de la materia desde la parte simbólica en las obras *Envolturas codificadas* y *Marías (Triada)*. Mientras que la parte fenomenológica la ubico en la obra *Alterada expansión en un acto de fe*. Los elementos matéricos que uso en estas obras participan en el espacio escultórico de modo simbólico y conceptual.

En mi obra, el uso de los materiales y técnicas contribuyeron a destacar esta memoria sensible; ya que los materiales manifiestan un determinado significado ideológico que durante siglos se ha construido. Como por ejemplo, el hilo, la fibra, el acto de bordar, consideradas todavía un material del ámbito femenino y utilizado por este género. En esta era, la exploración con los materiales es inmensa, por lo que hay otros que están en proceso de simbolización. Aunado a estos materiales simbólicos, me interesan con mayor profundidad, aquellos en los que cada persona ejerce su simbolización desde su experiencia sensible. Ante esto, le

asigno importancia a la experiencia (materia-cuerpo), que constituye al ser y a la materia que *significa*; y que por ende, hablando de identidad, puede construir una identidad individual sin perder, ni involucrarse totalmente en la identidad colectiva.

Y busca el centro de todo, el nudo primigenio que mantiene a todas las otras sogas en su lugar, pero no lo encuentra. La estructura es caprichosa y obedece sólo a sus propias reglas. No hay principio, no hay final.

Cristina Rivera Garza,
Nadie me Verá llorar

I. CUERPO FEMENINO EN EL ESPACIO PERCEPTUAL

1.1 Memoria Recuperada.

Hemos de sincerarnos ante esta dimensión de querer conceptualizar un tema tan complejo como es el de la identidad femenina, que incurre en lo inabarcable. Por ello, sin pretensiones absolutistas, nos hace bien indagar con dos breves definiciones que según la Real Academia Española, refieren a la palabra Identidad, considerándola como: “un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” y “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”¹.

Desde esta referencia decidimos desplegar ciertos aspectos que identifican a una persona, en este momento, sin tomar en cuenta su género; ya que éstos los entendemos, también, como partícipes en la construcción de la identidad femenina. Posteriormente, ahondaremos más sobre la situación en la que se envuelve la mujer y lo que gira alrededor de ese *ser femenino*.

1.1.1 Sobre la Identidad

El *ser* uno mismo y no otro, nos conduce a pensar en los rasgos de los cuales cada persona se beneficia y nos confiere a la diversidad. Esta identificación

¹ Fecha: 12 de mayo 2011.

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=identidad.

comienza desde el propio cuerpo², al cual lo queremos reconocer más allá de lo biológico y lo orgánico.

La piel como revestimiento del cuerpo será la primera referencia de identidad entre lo que soy y el exterior y, como contacto inaugural. De la piel se traslucen las facciones y detalles que nos identifican, como ampliamente lo explica Didier Anzieu en su libro *Yo-Piel*. Y se deposita información física y psíquica que configura la identidad de un sujeto. Por un lado, son las huellas físicas que acompañan la historia de nuestra genealogía, desde una cabellera rizada hasta un lunar en la planta del pie izquierdo y, por otro, las propias, que con el paso del tiempo y, con las experiencias y señales, se modifican sin perder los rasgos que nos caracterizan: género sexual, olores, peculiaridades, etc.

Lo anterior es distinguible a lo largo y ancho del cuerpo, pero en este *todo como unidad*, encontramos que una parte de él posee y se le ha otorgado, la primicia como sitio inmediato de identificación: el rostro.

El cuerpo como unidad alude a la conexión de partes que se enlazan unas con otras, tanto en espacio como en tiempo. Todas ellas dependen mutuamente, entre las relaciones internas de sus partes entre sí y como unidad del proceso vital. Como apunta Georg Simmel en su ensayo “La significación estética del rostro”, el rostro es una de estas partes y la colocación de la cabeza sobre el cuello le otorga frontalidad a todo el cuerpo el orden de importancia. Éste es poliforme en sus partes constitutivas, tanto de forma como de color y en él, agrega Simmel, se encuentra la más extrema individualización, reflejándose a través de él y sus rasgos particulares, el *alma* o identidad de un individuo.

² Otto Friedrich Bollnow utiliza la palabra “habitar” para hacer comprensible la relación existencial entre ser humano y espacio. *Habitar* tiene que ver con pertenecer a un sitio en específico y radicar en él y, a su vez, estar seguro o protegido por este hecho. Distingue tres formas de espacio propio: el propio cuerpo, el de la casa (como ampliación corporal), y el espacio circundante en general. La referencia de Bollnow se puede encontrar en Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX*, Brume, Barcelona, 1981, pág., 23-28.

Es interesante comentar, la importancia que la sociedad le ha otorgado al rostro como símbolo de la espiritualidad y como espacio de la conciencia de la personalidad inconfundible. Esta asignación ha sido dada, principalmente desde el siglo XV, por el Cristianismo y la Reforma, desfavoreciendo al resto del cuerpo como materia carnal. Así entonces, “el rostro fue el heredero de la carne que, en la medida en que domina desnuda, tiene parte más segura en la expresión de la individualidad.”³ El cristianismo al encubrir la carne sólo permitió representar y entender el fenómeno humano a través de su rostro.⁴

Una vista entrenada podría diferenciar e identificar cada cuerpo; ya que éste se liga con la individualidad y las implicaciones orgánicas que tiene cada uno. A través del lenguaje corporal, el cuerpo expresa procesos anímicos de personalidad. Sin embargo, Georg Simmel, en su análisis sobre el tema⁵, comenta que en el rostro se conjuga la multiplicidad y la particularidad y, hemos aprendido a darle significado a los estímulos vistos sobre el rostro. Por una parte, hemos codificado la personalidad a partir de un semblante⁶ y, por otro, reconocemos las diferencias reales de identidad marcadas por nuestra genealogía y ciertos detalles individuales. De lo anterior y de un modo más general, cito lo siguiente,

En el rostro se expresan los estímulos que son típicos del individuo: odio o miedo, risa tranquila [...]; la expresión en el movimiento se almacena aquí sólo en tanto que expresión del carácter que permanece. Por medio de esta particular

³ Georg Simmel, “La significación estética del rostro” en *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986, pág., 189.

⁴ Creemos que la personalidad no se lee totalmente a través del rostro, sino también, de la percepción, de los sentidos del todo desde el sujeto que mira y siente. Los códigos han quedado atrás, hoy en día se modifican constantemente de una sociedad a otra. Lo interesante sería aprender a decodificar ampliando nuestro nivel perceptivo.

⁵ Georg Simmel, *op. cit.*, pág., 187-192.

⁶ En el siglo XVII se reconoce a la fisiognómica como un recurso para describir el carácter de una persona, lo cual se formuló la “equivalencia belleza igual a virtud”. Se fueron construyendo estereotipos basados en los ideales sociales. El sexo masculino participó en edificarlos a través de ejemplarios, cartas pastorales, manuales de comportamiento, tratados de educación y libros de urbanidad. Mientras, el sexo femenino los reproducían en sus hijos, dependiendo del *rol natural* de cada sexo. Ver cita en tesis de Ana Laura González, *Fragmentos de Identidad. Autorretrato Femenino*, pág., 34.

plasticidad, el rostro se convierte, por así decirlo, en lugar geométrico de la personalidad interna en tanto que ésta es visible.⁷

Otra posibilidad para identificar-nos la otorga el *nombre* como seña de identidad, que en él no sólo está nuestra singularidad promovida, también, nuestra genealogía, para no ser confundido con otro y salir del anonimato:

Este acto de nombrar implica una separación que deshace aparentemente lo adquirido por herencia [...] El individuo se reconoce entonces igual a los ancestros pero diferente a ellos, entrando en el proceso de construcción del sujeto en el ámbito de la colectividad.⁸

Aunado a lo anterior y, sin particularizar, podemos agregar que la identidad de una persona, entre otros factores, se edifica por un entramado de experiencias y creencias, que acontecen en los límites de tiempo y “corporeidad” del sujeto, que de modo consecutivo y, sin pausas, se perciben como únicas en tiempo y espacio. Este complejo acopio se cimienta a través de las relaciones únicas, vividas y significadas desde cada cuerpo que percibe; lo que provee de coherencia a la identidad y, hace posible, con el paso del tiempo, una biografía individual o “ruta singular”. Es decir, cada persona construye una unidad con identidad, persistente a través del tiempo.

Esta ruta biográfica y unificada, se mantiene en el recuerdo individual y frente a las demás personas; porque su exclusividad está dada por una legitimidad exhibida históricamente en cada una de sus acciones. Y no hay más persona que “la persona” quien determina su acción de acuerdo a las creencias y experiencias de sí mismo, que sin ellas le sería imposible operar y actuar en su propio cuerpo y en el espacio que le circunda. Sobre ello, citamos al filósofo Enrique Villanueva con lo siguiente:

⁷ Georg Simmel, *op., cit.*, pág., 190.

⁸ Rosa Martínez- Artero, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, España, 2004, pág., 34.

Las creencias acerca de uno mismo juegan un papel especial en la determinación de la acción de cada persona. La persona que actúa lo hace creyendo que es ella la que opera en el mundo, creyendo que desea hacer esa acción y ninguna otra. Sin esas creencias acerca de ella misma no llevaría acabo esas acciones.⁹

Sabemos que las creencias sociales codifican, con el tiempo, culturas. Como individuos en sociedad, es indispensable adquirir ciertos parámetros constitutivos del grupo social, con el fin de pertenecer y trascender la identidad propia hacia el grupo. Por lo mismo, la identidad contará con una parte genuina y otra adquirida por creencias impregnadas de ideología, que es parte del “proceso” de simbolización que tiene toda persona. La ideología es asidua y aparece en todas partes, en el lenguaje cotidiano, en los códigos, en las religiones, en las instituciones sociales, en la tecnología, etc., y acciones de todo el mundo, es, como subraya Eli Bartra,

*[...] un conjunto de opiniones sobre el mundo. No se puede considerar un cuerpo de ideas y de pensamientos bien estructurados ya que está integrada por prejuicios más que por juicios racionales; las opiniones se expresan con base en una jerarquía de valores que se ha ido modificando parcialmente a lo largo de la historia de acuerdo con las necesidades de clase o el grupo social dominante que la escoge. Estas opiniones valorativas tiene como función condicionar o determinar ciertas actitudes, costumbres, hábitos, en suma, algunos objetivos de la acción en sociedad. Además, contribuye fuertemente al proceso de enajenación y crea una hegemonía y un consenso social.*¹⁰

Uno de los atributos del “ser persona”, comenta Enrique Villanueva, es la capacidad de reflexibilidad moral y la preocupación y la suerte que depara el futuro.¹¹ Por lo que no es posible eliminar el modelo de creencias existentes; ya que estas son el andamiaje de las culturas.

⁹ Enrique Villanueva, *Las personas*, México, CNB-UNAM, 1995, pág., 98.

¹⁰ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994. pág., 25.

¹¹ Enrique Villanueva, *op., cit.*, pág., 76.

Las creencias, los recuerdos, las expectativas, las emociones, las pasiones, etc., se extienden e interviene en ellas la voluntad del individuo. Por eso la importancia de la identidad de trascender, dejar de ser egos encarnados para asegurar un sitio en el mundo y dejar una marca, dándole continuidad a lo construido. Se resguarda y se alimenta del futuro; ya que la “subjetividad no es inercia, repliegue sobre sí, separación, sino por el contrario, movimiento hacia el otro; [...]. El lazo que me une al otro, sólo yo puedo crearlo; lo creo por el hecho de que no soy una cosa sino un proyecto de mi hacia el otro, una trascendencia.”¹²

Pareciera entonces, que no hay dos identidades iguales, no hay duplicidad entre las personas (a pesar de que poco nos conocemos a nosotros mismos). ¿Será que diferenciarse de los demás, ha sido el deseo de toda persona?, aunque, muchas de las creencias que se adquieren provienen de una ideología establecida, pero no las experiencias, esas son únicas para cada individuo.

Lo interesante de la identidad de la persona, continúa explicando Villanueva, es que existe la memoria; ésta nos provee de recuerdos, posibilitando la transformación, la diferencia y la mejora de sus acciones. Y en pocas palabras, para la autocreación:

La posibilidad de autocreación de las personas depende de que su individualidad no sea algo dado, un hecho consumado desde el comienzo y para siempre. La idea de un alma se usa algunas veces para dar a entender que hay una estructura fija, limitante, una estructura que determina a las personas en sus potencias y en consecuencia todas sus capacidades y habilidades resultan inamovibles.¹³

Aunado con lo anterior y, como lo explica Rosa Martínez -Artero, si mantenemos en consideración que la identidad propia es vista como un Yo interno, propio, exclusivo, y frente al mundo, entonces también, podemos entenderlo como una

¹² Simone de Beauvoir, *¿Para que la acción?*, Leviatán, Argentina, 1982, pág., 14.

¹³ Enrique Villanueva, *op., cit.*, pág., 145.

fortaleza inasible y en la que está presente un individuo consciente de ser “*forma manipulable, cuerpo que experimenta y no esencia*, capaz de organizar sus ‘verdades’ según su ética individual y no una moral institucional y que toma en cuenta lo inabarcable del ‘yo’”.¹⁴ Sin embargo, esta inasibilidad y exclusividad, no confiere la realidad total, se complejiza aún más; ya que el cuerpo del otro es el primer “objeto de cultura” al que los demás deben su existencia: por el otro me reconozco. De ahí se halla la necesidad de comunicarnos entre sí, de discutir y concordar sobre el espacio propio (sobre el propio cuerpo) en el proceso de desarrollo de la identidad. De Hans Joachim Albrecht cito lo siguiente,

El cuerpo es ciertamente el centro de toda experiencia del mundo, pero en su conjunto no puede ser percibido inmediatamente por el propio yo. Los sentidos extremos me proporcionan una imagen tan defectuosa y, por ende, tan limitada de mi propio cuerpo que éste jamás se me puede presentar como objeto. Además, tampoco experimento objetivamente a mis semejantes, a los otros, que se hallan delante de mí. En ellos veo a seres afines o equivalentes a mí, que pueden mantener relaciones vitales conmigo [...] el cuerpo del otro me permite formarme la idea de mi propio organismo corporal mediante el contacto y la contemplación. [...] Pero al conformar su figura pongo de manifiesto al mismo tiempo la conciencia de mi existencia.¹⁵

Regresando con Enrique Villanueva, la paradoja en la que se posa el individuo ante el otro, es el riesgo que corre toda persona al hacer vínculos, es olvidarse de su singularidad ante el otro. A pesar de que “el Yo está constituido por lazos familiares, sociales, etc., que impregnan lo que más quiere el sujeto o aquellas intenciones con las que se identifica [...] carecerá de autenticidad por una parte, y por la otra, estará en cuestión su singularidad”¹⁶.

¹⁴ Rosa Martínez –Artero, *op. cit.*, pág., 221.

¹⁵ Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX*, Barcelona, Brume, 1981, pág., 87.

¹⁶ Enrique Villanueva., *op. cit.*, pág., 148.

Finalmente, podemos agregar que nuestra ruta biográfica deja no sólo un trazo en el mundo sino también en el cosmos. Y donde la identidad de una persona no sólo es corporal, sino es

una realidad indispensable, con algún grado de necesidad entre las cosas del cosmos. Y este sentimiento de que somos algo indispensable, del que por lo menos no somos del todos dispensables, se requiere, además, para que nuestras vidas tengan algún sentido y podamos continuar viviendo.¹⁷

1.1.2 ¿Quiénes somos nosotras?

Cuando pensamos en el concepto de Identidad de una persona es muy probable que las preguntas ¿quién soy?, ¿cómo soy?, ¿de dónde vengo?, entre otras, sean el principio de este complejo acontecimiento humano que está presente en la cotidianidad. Sin embargo, cuando hablamos de la *Identidad femenina*, ésta se abre hacia otros ángulos que enmarañan los conceptos generales referentes a la Identidad de una persona. Porque sabemos que la Identidad femenina es una compleja relación entre la inalcanzable imagen femenina (dada por la ideología imperante), la posible auto-construcción de si misma y los vínculos que tiene ella con el mundo.

Este tema ha sido analizado con mayor profundidad, a partir de los años 70 y en diversas áreas del conocimiento y regiones, principalmente en Europa y Estados Unidos. En Latinoamérica sucede algo similar, sin embargo, los procesos de adopción teórica no se integran del todo con las prácticas activistas y con la realidad de las mujeres latinoamericanas (o de otras culturas como asiática o africana); porque las circunstancias económicas, culturales, políticas giran entorno a las particularidades de su cultura, a pesar de ser Latinoamérica un tejido de influencias provenientes de la cultura Occidental.

¹⁷ Enrique Villanueva, *op., cit.*, pág., 121.

Si consideramos al género humano, colocado en el nivel más alto de la escala animal, como sexos, representan más de dos aspectos diversos de la vida de la especie. Siendo el cuerpo un instrumento de nuestro asidero en el mundo y el índice de la identidad, el de la mujer, presenta diferencias clave para comprenderla.¹⁸ Diferencias que proveyeron una línea de significación que define y ha determinado al género femenino. La vida es sexuada¹⁹, dice Luce Irigaray.

Ante la constitución del *ser mujer* son siglos de valores socio-culturales establecidos, adoptados y traspasados a las nuevas generaciones. Todas las sociedades con influencia occidental están impregnados de tradiciones griegas, latinas, orientales, judías y cristianas²⁰. Y, principalmente, se han difundido estos valores a través del arte, de las ideas, de los mitos, leyendas, escritos, actos, entre otros.²¹ Como en el caso del *patriarcado*, que le acompaña mitos y valores

¹⁸ Esta aseveración suena lógica, obvia, no hay duda en ello. Sin embargo, se olvida. Por lo mismo, nos interesa recurrir a una de las pioneras en la investigación femenina, Simone de Beauvoir, donde en su libro *El segundo sexo*, realizó un interesante y detallado análisis (para su tiempo y para el de nosotros), donde plantea las diferencias de los géneros en la especie humana. Denuncia que el devenir de ambos sexos a la *individualización*, no se realiza del mismo modo; por un lado, la evolución funcional del “macho” es simple; ya que desde el nacimiento hasta la pubertad, crece casi regularmente. Más adelante, el cambio de la espermatogénesis que sucede desde los 15 ó 16 hasta la vejez. Su vida sexual estará normalmente integrada a su existencia individual. En tanto, que la evolución funcional de la mujer es más compleja, porque desde la pubertad hasta la menopausia, se desarrolla en su cuerpo una larga historia y, más aún, si tiene la experiencia de gestación, a lo que le llama una “alineación más profunda”. Y cito lo siguiente, “muchos de estos rasgos provienen igualmente de la subordinación de la mujer a la especie. [...] de todas las hembras mamíferas, ella [la mujer] es la más profundamente alienada y la que más violentamente rechaza esta alineación; en ninguna de ellas es más imperiosa ni más difícilmente aceptada la esclavización del organismo a la función reproductora [...] diríase que su destino se hace tanto más penoso cuanto más se rebela ella contra el mismo al afirmarse como individuo.” Ver cita en Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, pág., 49. No obstante, su análisis va complejizándose, porque lo relaciona con el materialismo histórico, el psicoanálisis, elementos sociológicos, etc.

¹⁹ Luce Irigaray reflexiona que el sexo no es un asunto separado de la civilización y que todo aquello, como valores humanos, lenguaje, vestido, entre otros, que acompañan la construcción social, el sexo resulta inherente. Y neutralizar los géneros con el valor de igualdad, corre el riesgo de que la individualidad y la colectividad mueran. Ella propone una cultura de lo sexual que aún no existe realmente respecto a los géneros. Ver en Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Valencia, 1992, pág., 77 y 13-14.

²⁰ Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, Cátedra, Valencia, 1992, pág., 21.

²¹ Por ejemplo, desde la investigación simbólica, Juan Eduardo Cirlot presenta las relaciones simbólicas respecto a la esfera femenina. Como primer término es considerada como principio pasivo de la naturaleza y aparece esencialmente en tres aspectos: “como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre o *Magna Mater* (patria, ciudad, naturaleza), relacionándose también con el aspecto informe de las aguas y del

provenientes de la diferencia sexual, donde a la mujer se le ha irrumpido y explotado desde el dominio. Al vivirlo de manera continua se ha llegado a considerarse el único orden existente y posible.

En nuestro proceso de simbolización del ser mujer, continúa Irigaray, se nos ha “impuesto” creer, desde tiempos pasados, en una imagen de mujer virgen-madre y su hijo como modelos de redención²². Agregándole a este imaginario, hija-esposa y, finalmente, en el extremo, prostituta. Todos ellos con características específicas de comportamiento y con algunas variantes. Luce Irigaray nos hace reflexionar sobre la ética del cuerpo femenino y la exclusión de dicha ética por el mismo patriarcado. Paulatinamente, estos modelos primarios fueron estructurados con mayor eficacia e ideológicamente planteados con los llamados ejemplarios, las cartas pastorales, entre otros. Más adelante, en el siglo XVI, se usan los manuales de comportamiento y, con mayor rigor, los tratados de educación y libros de urbanidad en el XVIII, siempre bajo la pluma masculina laica y religiosa; e impulsada por necesidades económicas y políticas. En este largo proceso, las mismas féminas aprendieron, adoptaron, reprodujeron a las generaciones siguientes, el rol *natural* de cada sexo.²³ Todo surge desde un mismo contexto y se condicionan por el sistema ideológico dominante.

Desde un punto sociológico, antropológico y psicoanalítico, Luce Irigaray describe las características del patriarcado y enfatiza su caducidad después de haber sido, posiblemente, una etapa necesaria en la historia, ya que dejó de ser capaz de

inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima”. Ver cita en Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, pág., 312 y 313.

²² Dentro del marco del redescubrimiento de la identidad femenina está la particularidad del cuerpo femenino, en el cual existe la tolerancia del crecimiento de otro dentro de sí. Dicha ética ha sido invertida por la cultura, venerando únicamente la relación madre-hijo sin considerar la tolerancia manifestada por la relación de un “ser distinto dentro de y con una misma”. El cuerpo femenino provee idénticas oportunidades de vida a ambos sexos; pero el cuerpo patriarcal, inversamente, excluye de su sociedad la aportación del otro sexo; edificando una sociedad jerárquicamente y excluyendo la diferencia. Ver Luce Irigaray, *op. cit.*, pág., 23, 43 y 44.

²³ Sobre características referentes a los ideales femeninos a través de los siglos, ver Georges Duby, Michelle Perrot, *Historia de las Mujeres*, Traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Vol.1-5, Taurus, Madrid, 1992.

concebir un proyecto de realización al poderlo interpretar y conocer sus límites. De ello cito lo siguiente:

El orden patriarcal se funda en los mundos del más allá: mundos anteriores al nacimiento y sobre todo posteriores a la muerte, otros planetas que la Tierra ha de descubrir y explotar, etc. No estima en su justo valor el universo existente y traza los caracteres a menudo inconscientes de mundos hipotéticos. También imagina que todo puede comprarse. Pero, al abolir las genealogías femeninas y con ellas el respeto a la tierra y al universo material, las civilizaciones patriarcales han inhibido una parte de la realidad social y ya difícilmente pueden atisbar la verdad de forma racional.²⁴

Así pues, el valor de las cosas y las palabras, han llegado a ser en parte real y ficticio o arbitrario, lo que ha convertido herméticas las relaciones humana, porque funcionan siempre bajo normas y reglas o convenciones que eliminan cualquier percepción real o actual.

Bajo este precepto, es interesante denotar que dicha identidad femenina, edificada en mayor parte por una genealogía patriarcal, ha olvidado la *huella de verdad* femenina, nuestra genealogía: vivir nuestra encarnación como mujer, la de nuestra madre y la del resto de las mujeres. Esta omisión es un riesgo para la vida (como humanidad) y la creación de valores; ya que los últimos se someten desde los conceptos de poder y de dinero.²⁵ Mientras que los valores relacionados a la vida han sido desechados o destruidos por sociedades de responsabilidad exclusivamente masculina.

²⁴ Luce Irigaray, *op. cit.*, pág., 25.

²⁵ En su ensayo "Talking Back to Feminist Postmodernism" en *Women's Liberation and the Sublime, Feminism, Postmodernism, Environment*, Oxford, Oxford Scholarship, 2006. Bonnie Mann y con una postura feminista, propone regresar al cuerpo a la tierra, a su carne y a su sangre; confrontando con ello al idealismo posmoderno. Ella hace un llamado a la reconexión de los cuerpos a los lugares que los sustentan y denota la prioridad del espacio y la politización de nuestras relaciones al espacio. Esta relación hacia la tierra tiene que ver con un estar en una relación productiva y sostenida hacia el cuerpo. Y las políticas se fundan en la aceptación de nuestra dependencia en la tierra, sin considerarla (como ha sido idealizada) como prisión-casa.

La ideología está edificada con ideas y esas sirven a los intereses de la clase dominante, mientras que las clases dominadas sólo las adoptan y contribuyen a transmitirla, a producirla y a reproducirla; no tienen ideología propia, agrega Eli Bartra. En este proceso de adaptar y adoptar sucede aún en detrimento propio, se modifica hasta en contra de sí mismo. En el caso de las mujeres el sexismo es un ejemplo.²⁶

A la mujer aún se le continúa reduciendo a la esfera sexual (a tal grado de no poder decidir sobre su propio cuerpo: el aborto), definiéndola como objeto en relación al sujeto masculino. Y más complejo aún, cuando se habla que la diferencia sexual está, también, en lo que informa la lengua y todo lo que confluye en el sistema organizado simbólicamente. De él se ha construido todo un sistema ideológico que hasta hoy nos diferencia a pesar de que se busca la “neutralidad” en el discurso de igualdad.

Aunado a esto, Luce Irigaray nos hace reflexionar sobre la disminución del valor de lo femenino a tal grado, que “la realidad y la descripción del mundo que las caracterizan son inexactas. En lugar de constituir un género diferente, el femenino en nuestras lenguas se ha convertido en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia.”²⁷ Por tanto y, en acuerdo con Irigaray, la mujer renuncia a su subjetividad femenina y las relaciones con sus iguales, lo que disminuye la comunicación individual y colectiva y, finalmente, se reduce la identidad sexual hacia un solo polo, empobreciéndose la cultura. Nos internamos a un solo mundo cultural intermasculino, donde en principio, la mujer se neutraliza culturalmente y se somete a las normas del marco sexual y a los estereotipos familiares.

²⁶ Eli Bartra realizó un detallado análisis sobre la ideología sexista considerándola como la “discriminación hacia las mujeres y viven en función de una ideología que no han creado pero que adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales agentes transmisores. Moldea las conductas, los gustos, los hábitos y cuando se socializa a los niños se completa el ciclo, se da de lo mismo en versión corregida y aumentada”. Ver cita en Eli Bartra, *op. cit.*, pág., 38.

²⁷ Luce Irigaray, *op. cit.*, pág., 18.

La salida de las mujeres hacia el espacio público, como las universidades, los puestos políticos, educativos, etc., amenazan el sistema y a la institucionalización controlada por la ideología dominante. Lo que ha llevado a ciertos hombres a plantearse preguntas y volver al origen de su identidad masculina, desde el cuestionamiento del orden patriarcal y falocrático; por lo que se han interesado en la identidad femenina. La idea no es que cada individuo cambie toda la Historia, es imposible. Más bien, sería como muchas feministas prevén: reinventar cada historia personal y colectiva. Es fundamental el respeto a los cuerpos y al espacio, a las percepciones de cada uno(a) y a la experiencia. Así como hacer conciencia de la responsabilidad y obligaciones, que dejan la toma de decisiones.

La subjetividad femenina, explica Irigaray, equivalente a la de los hombres, se caracteriza en “afirmarse como sujetos portadores de valor, hijas de madre y de padre, respetuosas del otro en ellas y exigiendo de la sociedad idéntico respeto.”²⁸ Lo que quiere decir, entre otras cosas, que la mujer debe experimentarse y edificarse a sí misma y hacer que se reconozca su diferencia con pleno derecho.

1.2 Cuerpo Sensible.

Hemos expuesto hasta ahora ciertos rasgos que nos interesan resaltar sobre la identidad de una persona y planteamientos generales sobre la identidad femenina, los cuales nos llevan a indagar con mayor puntualidad hacia la realidad del cuerpo como la inmediatez que tiene una con una misma y la relación con el mundo. Este acercamiento también lo queremos vincular con el espacio, acercándonos a la idea del cuerpo sensible.

Al cuerpo se le ha desvinculado de la conciencia, principalmente, por los cambios físicos a los que deviene a lo largo de la vida de una persona, lo cual, para los

²⁸ Luce Irigaray, *op. cit.*, pág.,44.

filósofos, provee de inseguridad o desconfianza en el momento de hablar sobre la mismidad de una persona. Además, el cuerpo no es inmortal, pero de cierta manera garantiza la longevidad. Esta consideración ha sido vista antagónica a la mente, que con su cualidad de memoria, la mente, nos permite la continuidad y ejerce relaciones causales que mantienen coherencia en la identidad y en el pensamiento.

La inmortalidad y perfección de la mente es una noción que proviene desde la cultura griega. Durante siglos, se consideró al cuerpo imperfecto y se le creyó corruptible a todo lo que le involucrara. Aunado a esto, el cuerpo femenino²⁹, fue pensado como inestable y cambiante fisiológicamente.³⁰ Lo inestable, lo incontrolable, lo alejado de la norma, lo que se aparta de la forma, etc., es y ha sido aquello a lo que hay que amoldar, aquello a lo que hay que definir, a lo que hay que controlar, sino, entonces, será lo ajeno, lo discriminado, lo ignorado, lo tachado, lo excluido, o, lo textualizado en la imposibilidad de controlar el fenómeno.³¹

Una de las posturas de la filosofía contemporánea reconoce al cuerpo como *el* enlace que establece la continuidad a la serie de recuerdos o memoria. Lo que asegura que todas las creencias o propiedades humanas requieran entradas y

²⁹ Claude Thomasset reconoce en su escrito *La naturaleza de las mujeres*, la influencia de la filosofía aristotélica sobre el concepto femenino en la ideología medieval, expandiéndose en el tiempo: “La finalidad de la Naturaleza es el ser perfecto, el macho. La fuerza del esperma masculino se ve contrariada en su objetivo de alcanzar esa perfección por la materia, la materia femenina, y el ser femenino sólo es el *mas occasionatus*, un macho en potencia, [...] un ser defectuoso, incompleto, mutilado”. En Georges Duby y Michelle Perrot, *op. cit.*, tomo 2, pág., 89 y 90.

³⁰ Un ejemplo de ello está en las ideas paradójicas del cristianismo que, por un lado, fue aborrecida y, por el otro, la proclama en igualdad al hombre. Sólo si se niega como carne, será una criatura de Dios, se situará junto a los varones, “casi tan asexuados como los ángeles, y, juntos, con la ayuda de la gracia, rechazan las tentaciones de la tierra. Si acepta renegar de su animalidad, la mujer, por el hecho mismo de encarnar el pecado, será también la más radiante encarnación del triunfo de los elegidos que han vencido el pecado”. Ver cita en Simone de Beauvoir, *op. cit.*, pág., 207-208.

³¹ El ámbito de los cuerpos y los espacios, comenta Bonnie Mann, ha sido el reino en el que las mujeres han estado consistentemente y negativamente asociadas. El pensamiento feminista continúa atendiéndolos; ya que apoyan una apertura hacia “lo otro”, que se oculta en las teorías dominantes. Las políticas feministas encuentran la capacidad de libertad en la concepción del cuerpo integrado al espacio.

salidas en términos de conducta; por lo que, la “base material”, es inminente. Los cuerpos son el medio por el que el sujeto es presentado en el mundo y es conciente de éllo. Así se asegura que soy *mi cuerpo*, como una presencia corpórea en el mundo, una presencia corpórea *del mundo*.

La verificación de las *experiencias sensibles* que se perciben del exterior son legalizadas o captadas por el propio cuerpo tanto en hechos como en grado de significación y relevancia. Y a través de su mero pensamiento y su experiencia, el sujeto vive su confianza en la realidad de esta situación. Relacionándolo con lo anterior, Bonnie Mann retoma el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty para insistir en la irreducibilidad del cuerpo al lenguaje, como lo plantea la teoría posmoderna. Esta filósofa no intenta oponer el cuerpo material al cuerpo textual. Es más bien, atender al mismo cuerpo que vive ambas experiencias de lo social y lo textual y, un cuerpo que no puede ser totalmente afirmado o contenido por el lenguaje. Con ello, tampoco lo relega al reino de la “causalidad mecánica”; por lo que propone una filosofía del “cuerpo vivido”.³²

Ello nos conduce a no ignorar el punto de vista psicoanalítico sobre el cuerpo y, retomando a Alcira Alizade, consideramos entonces, al *cuerpo como un espacio que siente*, que se estremece, que se reprime, que depende del semejante, que es influido por sus actividades pulsionales y habitado por dioses y demonios. También recibe y responde a estímulos que dependerán de la singularidad de cada individuo. En esta calidad de *ser* cuerpo, es enriquecido por la transformación de su materialidad a través de la interrelación entre corporalidad animal, condición de sujeto del lenguaje y aportación de códigos tanto de emociones como de vivencias; es decir, nos enfrenta con la sensualidad que cada cuerpo mantiene en si mismo. Por tanto, es vivido por el sujeto y lo cual lo hace reconocible.

³² Bonnie Mann, “Talking Back to Feminist Posmodernism” en *Women’s Liberation and the Sublime, Feminism, Posmodernism, Environment*, Oxford Scholarship, Oxford, 2006, pág., 127 y 128.

A través del cuerpo, el sujeto conoce el mundo y éste nos conoce a nosotros. Guarda en sí mismo archivos de sensaciones, afectos, rechazos, de las representaciones que irán constituyendo la identidad de un individuo:

El cuerpo viviente es una masa que siente, masa encendida, atravesada continuamente por imágenes, por sonidos, presiones, olores. Estas percepciones se asocian con huellas mnémicas e involucran entonces la función de la memoria. [...] A las percepciones sensoriales que derivan de lo que el afuera imprime sobre los cinco sentidos se agregan las percepciones derivadas del interior del cuerpo.³³

Como hemos comentado, el reino del cuerpo y su amplitud indecible, ha sido enraizado al cuerpo femenino, haciendo de él todo un imaginario condescendiente al sistema de pensamiento dominante y, en un principio, fue cancelada la erogeneidad femenina durante siglos.

A finales del siglo XIX, las mujeres empezaron a reconocer con mayor consciencia su cuerpo. Un cuerpo que por siglos fue desconocido, ocultado y prejuiciado tanto por sus portadoras como por la sociedad en general. Entre los paradigmas del siglo XX, las mujeres empiezan a hablar acerca de las cuestiones sensuales que han sido reprimidas por la cultura y prohibidos por mandatos sectarios, tras la idea de domesticación. La presencia femenina en espacios en los que no había intervenido, apoya al debilitamiento de tabúes. Sin embargo, es una tarea ardua, individual y constante a lo largo del trayecto de la vida de cada mujer. Y como lo denota Alcira Alizade:

La mujer emerge plena de palabra despojada de desvaloraciones y sofocaciones. Su cuerpo hablante empieza a dejar entrever las luces del “continente negro” que se va iluminando sin dejar de conservar aspectos secretos, intrasmisibles, oscuros, constitutivos de la profundidad deseante de todo sujeto humano. Detrás de la idea de una sensualidad femenina de difícil comprensión se insinúa una erogeneidad diferente en tanto sortea en gran medida las leyes de la biología y pone en juego matices

³³ Alcira Alizade, *La sensualidad femenina*, Amorrortu, Argentina, 1992, pág. 29-30.

afectivos erógenos desconcertantes, tanto para los hombres como para las propias mujeres.³⁴

El cuerpo de las mujeres ha sido planteado como un territorio sexual y fetichista, ya sea de dominio real o figurado, y ha permanecido como un símbolo universal de la naturaleza y de todos sus fenómenos naturales, como ejemplo está el carácter simbólico del agua: principio femenino (madre-vida), no se le considera como vida metafísica, sólo como vida terrestre³⁵. Alcira Alizade comenta desde el punto de vista anatomofisiológico, que el cuerpo femenino materializa preferentemente la vida y la muerte: al engendrar vida pariendo hijos y en la “vulnerabilidad sangrante” de su cuerpo (menstruaciones, partos, abortos).

Los antecedentes represivos sobre el cuerpo femenino marcaron sociedades enteras con tabúes y paradigmas difíciles de modificar. Por tanto, la representación del cuerpo de la mujer, ya sea en la pintura como en la literatura, nos muestra conceptos construidos bajo la visión masculina. Así como también, la industria publicitaria utiliza la iconografía femenina para seducir a los compradores masculinos y también, a las mismas mujeres. Por lo que, la creciente sociedad consumista da pie a incrementar la variación de los nuevos estereotipos y acrecienta la banalización del cuerpo femenino, explica la artista plástica Gladys Villegas. Como ya comentamos, las mujeres comenzaron la tarea de cuestionarse; a autodefinirse a través de sí mismas. Es decir, a estar más conscientes de las experiencias íntimas del cuerpo (tanto fisiológicas, biológicas, como emocionales y afectivas), y a establecer la relación que cada una de nosotras mantiene con el mundo exterior:

Se empieza a ser consciente de la artificialidad y del poder represivo de lo que se denominó la *construcción social del género*. Así, las artistas se proponen descubrir un yo, que (a pesar de la imposición social de un rol que ha durado prácticamente toda la

³⁴ Alcira Alizade, *op., cit.*, pág. 16.

³⁵ Ver Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, pág., 54-56.

historia de la humanidad) sea una auténtica voz que pueda servir como base para una nueva *liberada* construcción de la identidad femenina.³⁶

Por lo mismo, el desconocimiento inmediato, negación y dominio del cuerpo femenino empuja (por diferentes modos) a optar por la representación del propio cuerpo como asunto primordial de la *experiencia del ser mujer*. Además, creemos en la abertura del cuerpo que abarca más allá de la simbolización colectiva, más allá de los supuestos científicos que vuelven a relegar al cuerpo a un imaginario descriptivo y limitado.

Por otro lado, nos parece interesante resaltar, brevemente y sin entrar en controversia, el texto de Judith Butler, *Cuerpos que importan*, ya que éste nos brinda otra postura contemporánea sobre el cuerpo y la materia; lo cual nos ayudó a entender mejor las relaciones conceptuales: mujer-materia-cuerpo-espacio, para esta tesis.

Sin ahondar en ello, sólo queremos comentar que Judith Butler articula la idea de que los cuerpos (su materialidad) son algo construido en el discurso. Es decir, que las palabras tengan la fuerza desde su sustancia lingüística, de edificar los cuerpos. Además, se entiende que no hay un sujeto que decide sobre su género; ya que éste se construye por relaciones de poder y prohibiciones normativas, las cuales producen y regulan los diversos seres corporales. La categoría de “sexo” (mujer u hombre, niño o niña), dice Butler, es una edificación ideal que se materializa a través del tiempo. En este sentido,

el “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza

³⁶ Gladys Villegas Morales, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006, pág. 84.

reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar- los cuerpos que controla.³⁷

Para la materialización del sexo del cuerpo, interviene, según Butler, la noción de performatividad del género, que es “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. [...] es que las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera preformativa para constituir la materialidad de los cuerpos.”³⁸ Este acto no es singular ni deliberado o escogido por uno. Sucede en la esfera de la inteligibilidad cultural. En este proceso performático, el *sujeto* asume, adopta, se apropia una norma corporal, no como un total *sometimiento* sino como parte de una evolución en el que el “yo” hablante se forma para asumir un sexo.

1.3 Desde el cuerpo: espacio perceptual.

Hemos indagado en los conceptos que refieren a la identidad y, con mayor puntualidad, la femenina y el cuerpo sensible, vistos desde varios aspectos, ideas y posturas, que se enlazan para enriquecer cada uno de ellos. Ahora, queremos relacionar lo anterior con el espacio escultórico manteniendo una estrecha relación conceptual con el espacio perceptual.

1.3.1 La propia habitación.

En las artes plásticas del mundo occidental ha preponderado el sentido de la vista como principal vínculo con el exterior; donde todavía se cree que se realiza la síntesis de la experiencia y por donde llegan los datos al sistema nervioso

³⁷ Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ México, 2002, pág., 18.

³⁸ *Ibidem.*

central³⁹. Además de que se piensa y se habla de espacio refiriéndose a la distancia entre los objetos. Y de igual modo, al percibir y reaccionar a la disposición de éstos, considerando ese espacio como “vacío”. Sabemos ahora, que todos los sentidos participan en la compleja realidad del ser humano. En la cultura japonesa, por ejemplo, el concepto del *ma* o intervalo es un elemento básico en la experiencia espacial, donde el sujeto y la naturaleza están como transformados y pueden sentirse en armonía. La memoria y la imaginación contribuyen en la percepción. Para los japoneses la percepción del espacio no sólo se emplea un sentido, el de la vista, sino todos. Haciendo que se “intensifique el empleo cabal del cuerpo en calidad de órgano sensorio”⁴⁰. Lo que lleva al individuo a descubrir algo por sí solo. Los jardines zen son claro ejemplo de esa concepción de espacio.

A pesar de lo abstracto que puede ser hablar del *espacio perceptual*, la cotidianidad nos remite a él todo el tiempo. Ocupamos espacio, lo poseemos y nos movemos en él, no hay vacíos. Las situaciones que suceden en él (del propio cuerpo y su integridad, fenómenos naturales y sociales) nos provocan reacciones y actuamos inmediatamente, modificándolo. Cualquier acto nos obliga a reflexionar para comprender la estructura del mundo y el sentido de su existencia. Como seres humanos, entonces, *experimentamos* el espacio. Las relaciones que tiene el ser humano con el espacio se conectan íntimamente, se reglamentan e influyen entre sí. El espacio, entonces, se percibe conceptual y físicamente, con marcada diferencia entre occidentales y orientales, entre mujeres y hombres.

Ocupar espacio y poseerlo es reconocer, *primero*, un estar en mi cuerpo, conmigo mismo. Es la parte íntima con el espacio y el cuerpo. Lo podemos considerar como un adentro, no en la oquedad sino en la integración del espacio contenido de todas sus partes: en lo biológico- fisiológico y psíquico. Queremos resaltar, así

³⁹ Se sabe que el uso de la vista hace que disminuya la percepción a través de los demás sentidos. Cuando vemos algo le damos automáticamente aceptación como realidad, alejando al sentido del tacto, olfato, gusto, etc, la posibilidad de indagar esa “realidad”.

⁴⁰ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, Traducción de Felix Blanco, Siglo XXI, Distrito Federal, 1998, pág., 188.

como lo distingue Hans Joachim Albrecht, que *habitamos* nuestro propio espacio, el cual nos permite percibir el mundo, una mezcla entre sensaciones y memoria. El cuerpo vive la experiencia de vida de los acontecimientos y cada idea nueva se incorporará con la anterior experimentada, sometiéndose, el cuerpo a una elaboración profunda.

En los 70, en las artes plásticas, se reemplaza la realidad primaria y tangible, dando lugar e importancia a la escultura como un medio que ofrece una experiencia directa: “Múltiples aspectos escultóricos se concentran en los objetos y en su rastro como medio de definir el cuerpo y su orientación básica en un espacio determinado”.⁴¹



Figura 1.
Louise Bourgeois
Red room (Child), 1994
Hilo, madera, vidrio, metal,
entre otros.

Así pues, integremos lo anterior a la escultura con la obra *Red room* (1994) de Louise Bourgeois⁴² (Paris, 1911-2010) (Ver figura 1), una tensión entre elementos autobiográficos que recurren constantemente a connotaciones simbólicas y

⁴¹ Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger (colab.), *Arte del siglo XX*, Vol. 2, Traducción Ramon Monton i Lara, Taschen, Koln, 1999, pág., 561. Manfred Schneckenburger realiza la investigación sobre la escultura en el apartado “Escultura” del volumen 2: *Escultura. Nuevos Medios y Fotografía*.

⁴² Esta obra será interpretada con mayor puntualidad en el capítulo 2, donde incorporamos el uso de la materia significativa. Subcapítulo 2.3 “El *cuerpo vivo*. Louise Bourgeois y Ana Mendieta”.

metafóricas que nos evocan continuamente al cuerpo: color rojo, formas orgánicas, partes del cuerpo, materiales diversos, que ejercen cierta densidad del espacio escultórico donde el propio cuerpo participa y se reconoce, mientras, su compleja sintaxis llega al inconsciente y a la memoria sensitiva. La artista encierra sus elementos con una serie de puertas unidas entre sí formando un único espacio y resguardando en su interior las resonancias sentimentales puestas en forma y materia. La artista no olvida su propio espacio y desde ahí construye uno de tantos. Gaston Bachelard nos recuerda que el sujeto que habla es todo el sujeto,

Después de la repercusión podemos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. [...] se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser.⁴³

Por lo que el sujeto que habla, dice Bachelard, está entero en su imagen poética, entregándose sin reservas para penetrar en el espacio poético de la imagen, donde la imaginación creadora se expande recurriendo a la experiencia sensible.

El ser humano se localiza siempre en el centro de toda su experiencia de sí mismo y del mundo, a pesar de la insistencia de sólo ver hacia afuera. El sexo femenino ha logrado, en cierto modo, hacer partícipe su propio espacio con la construcción de su identidad. Históricamente y tradicionalmente, sus actividades han sucedido en espacios interiores, igualmente, participan las funciones biológicas que nos distinguen del varón, como crecimiento de senos, menstruaciones que modifican fisiológica-emocional y cognitivamente nuestra realidad, maternidad, entre otros. Son diferencias que nos han permitido encontrar un hilo conector entre el interior y el exterior dando como resultado una especial y distinta forma de mostrar esa diferencia.

⁴³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1992, pág., 15.

Por ello, las artistas quieren evidenciar lo que acontece en su propio cuerpo y le asignan el privilegio de existir. Buscan una identificación con otras mujeres y el intercambio con otros géneros. Así, en las artes plásticas se abren otras vialidades desde las *verdades femeninas*. Esta verdad será el punto de referencia constante, que será como “un centro que ordena todo el sistema de sus relaciones espaciales”.⁴⁴ El espacio propio constituye varias etapas del proceso de “habitar”: huevo - nido – casa – patria – todo.

En la obra *Red Abakan* (1969) de Magdalena Abakanowicz (Varsovia, 1930) (Ver figura 2), muestra, invariablemente, una zona del cuerpo femenino que es reconocible: la vulva. La artista erogeneiza la obra usando el color rojo y la fibra natural para hacer visible, el sitio que socialmente era negado y retraído al espacio íntimo. En él, Abakanowicz se hace presente incorporando en el título las primeras letras de su nombre. Y con ello, no sólo se hace partícipe, sino también, hace vínculo con otras mujeres en su evidencia. Además, el tamaño de esta vulva poetizada pareciera emerger del olvido como un estandarte; ya que es como un emblema distinguible por sus dimensiones de gran formato, el color encendido, la forma, la tela y su ubicación colgada del techo.

⁴⁴ Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Brume, Barcelona, 1981, pág., 27.



Figura 2.
Magdalena Abakanowicz
Red Abakan,
Telar, henequén,
1969

Lejos de la percepción renacentista sobre el espacio estático, el ser humano percibe el espacio de modo dinámico, porque está relacionado con la acción, diferente a lo que se alcanza a ver mirando pasivamente.

El cuerpo como planteamiento crítico de las prácticas artísticas, teóricamente, se reconoce a partir de los años sesenta, cuyo referente más específico es el Body Art. La historiadora de arte Anna Maria Guasch, resume claramente las indagaciones realizadas en torno al cuerpo en la década de los ochenta y noventa, donde no sólo se trabajó el cuerpo como soporte o vehículo del inconsciente individual o colectivo, sino también,

recuperó el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural,

pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto.⁴⁵

1.3.2 Más allá de las fronteras

Resaltaremos ahora, del espacio circundante el lazo social, que es parte constitutiva del individuo y, por consecuencia está vivido y representado también, como espacio perceptual. Podemos denotar, que esta espacialidad del ser humano (referida hacia el exterior de su espacio propio), está dada a partir de la organización biológica y anatómica del cuerpo.

Para describir la espacialidad circundante, podemos comenzar con lo que hace referencia Hans Joachim Albrecht en su interesante análisis sobre el espacio, donde apunta que el espacio vital del ser humano es la superficie límite entre la corteza de la tierra y la “envoltura” gaseosa de aire; y en donde sucede una marcada influencia de las circunstancias naturales y sociales. Las primeras se distinguen por zonas climáticas con estaciones fluctuantes, regiones cálidas o frías; zonas húmedas, secas, mares, islas, lagos, entre otros.⁴⁶ Ellas ejercen gran influencia a los residentes, quienes reaccionan de modo específico. Mientras que las sociales tienen que ver desde la casa paterna o materna, la vivienda, la escuela, el trabajo, la ciudad, hasta llegar a los sistemas de comunicación.

Considerando al espacio circundante desde una perspectiva antropológica-social, el mundo contemporáneo nos presenta transformaciones aceleradas y, entre ellas, es el exceso de espacio, como lo reflexiona Marc Augé, que no sólo radica en las imágenes fotográficas de todo aquello no conocido previamente, sino también, la extensión de territorios identificables:

⁴⁵ Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, pág. 499.

⁴⁶ Hans Joachim Albrecht, *op., cit.*, págs., 24-28.

Esta concepción del espacio se expresa, como hemos visto, en los cambios de escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones.⁴⁷

Con ésto, el mundo se amplía y suceden cambios de escala: conquista espacial, veloces medios de transporte, imágenes de todo tipo que nos proveen de “una” visión instantánea y/o simultánea de algún suceso; conocimiento de nuestro planeta captado por un satélite que circula por el espacio cosmonáutico, etc. Ante ésto, y agregando un ejemplo, cito a Edward Hall cuando se refiere a la necesidad de espacio:

Por el proceso de doma, muchos organismos superiores, entre ellos el hombre, pueden hacerse entrar en una expansión dada, con tal de que se sientan seguros y que dominen sus reacciones de agresión. Pero si se hace que los hombres se teman unos a otros, el temor resucita la reacción de huida y crea una explosiva necesidad de espacio.⁴⁸

Por tanto, organizar el espacio y constituir lugares son prácticas colectivas e individuales, señala Marc Augé. En esa necesidad simultánea se simbolizan los componentes de la identidad compartida y la identidad singular y, su relación entre sí. Por lo tanto, la distribución del espacio entre lo compartido y lo individual se le reconoce como “lugar común” en donde se congregan signos visibles establecidos y reconocidos por el orden social, lo cual lo hace ordinario. Refiriéndonos al espacio o a la multiplicidad de ellos, nos damos cuenta que hoy en día, la existencia de un mundo cerrado y autosuficiente es poco probable. Las fronteras físicas y psíquicas fluctúan y, aquellas que ayer eran útiles y necesarias, ahora se desestabilizan, provocando falta de identificación con esos espacios. Por lo

⁴⁷ Marc Augé, *Los “no lugares” espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992, pág., 40.

⁴⁸ Edward Hall, *op. cit.*, pág., 228.

mismo, la inestabilidad del *espacio propio* hace que se pierdan señas de la identidad.

Al respecto y relacionándolo con la escultura, nos interesa principalmente observar, cómo la influencia del espacio circundante (que está cargada de ideología) es aterrizada en la obra de Jenny Holzer (Ohio, 1950), *Kriegszustand, Leipzig Monument Project* (1996) (Ver figura 3). Ella interviene un monumento arquitectónico con una proyección láser que envía un mensaje: “I am awake in the place where women die” (Estoy despierto en el lugar donde las mujeres mueren). La artista realizó esta proyección después de haber publicado ese mismo texto en la portada de una revista alemana, en la que se incluye una serie fotográfica *Sex Murder*.

En la serie escribió frases referentes a los crímenes sexuales y las violaciones a mujeres durante la guerra en Bosnia. En esta obra, y en toda su carrera como artista visual, utiliza la palabra como instrumento que expresa mensajes y sentencias con el propósito de inmiscuir, comprometer y hacer reflexionar al espectador frente a las condiciones sociales, políticas y de violencia que viven las mujeres.⁴⁹

⁴⁹ Uta Grosenick (ed.), *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Madrid, 2001, pág., 239.

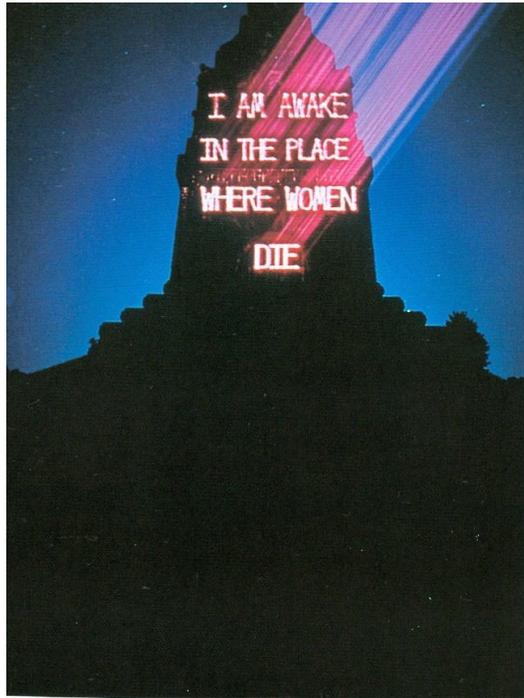


Figura 3.
Jenny Holzer
Kriegszustand, Leipzig Monument Project
(*Estado de guerra, Proyecto Monumento Leipzig*),
Instalación al aire libre, proyección láser.
1996.

La artista hace uso de los medios publicitarios en el espacio urbano para contrarrestar la verborrea característica de este medio para hacer público lo privado. Destaca a la vez la uniformidad del sexismo en la vida cotidiana. Por tanto, organizar el espacio y constituir lugares son prácticas individuales y colectivas. Y en esta necesidad simultánea se simbolizan los componentes de la identidad singular y compartida y, su relación entre sí.

Las condiciones con las que nos encontramos al nacer, de algún modo, nos someten, por lo mismo, el estado de conciencia personal, se ve modificado de mil maneras; encontrándonos con “diferentes contribuciones físicas y psíquicas [que] actúan en conexión indisoluble en la constitución del espacio de la percepción (espacio fenomenológico)”.⁵⁰ La estructura de este espacio fenoménico deriva de

⁵⁰ Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, pág., 29.

las condiciones existentes tanto del sujeto que percibe y de aquellas del mundo dado.

Este espacio está marcado por la complejidad del estímulo presente y se integra a los sentidos como una envoltura y, actúa como un recipiente que visto en su interior está lleno de materia, objetos y seres. Y cito de Albrecht lo siguiente,

normalmente no prescindimos de los objetos de nuestro entorno próximo y remoto, sino que, por el contrario, nos acomodamos a ellos. De este modo aparece en primer plano el segundo aspecto: [relación pragmática] el espacio actúa como la condición previamente dispuesta de todos los cuerpos contenidos en él y en este sentido se puede llamar "absoluto".⁵¹

Ese espacio dispuesto no es cualquiera, cada espacio está cargado de sentido y en él nos identificamos, realizamos conexiones y evocamos a la historia (memoria): nuestro cuerpo, nuestra casa, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, etc. Esa intención va más allá de un objeto ocupando un espacio, se sitúa en lo simbólico y lo concreto donde suceden situaciones y contradicciones del individuo y de la comunidad. Es un espacio en el que "es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que lo observa".⁵²

Finalmente, todo sitio frecuentado está cargado de condiciones que evocan la memoria, que puede o no vincularse con otros lugares y ayuda a reforzar (si es el caso) su carácter ritual o sagrado, incluyendo las condiciones del individuo que cruza por ahí. Para Émile Durkheim, en *Las formas elementales de la vida religiosa*, comenta Marc Augé, "la noción de sagrado está ligada al carácter retrospectivo que resulta del carácter alternativo de la fiesta o de la ceremonia".⁵³ Sin embargo, la sobreabundancia de información, el exceso de espacio y su

⁵¹Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, pág., 41.

⁵² Marc Augé, *op. cit.*, pág., 58.

⁵³ *Ibid.*, pág. 65.

multiplicidad alejan considerablemente al ser humano, reduciendo su percepción del espacio. Los espacios virtuales como la televisión son universos en su gran medida ficticio que reducen la realidad a sólo signos de reconocimiento, anulando el universo simbólico⁵⁴. Lo que recibimos de los medios es una falsa familiaridad de nuestra vida cotidiana que construye la identidad.

Nos interesa destacar que la percepción es conservada y recreada constantemente, se mantiene en la memoria del cuerpo (de los sentidos) y de los recuerdos y, continúa ejerciendo en el presente y futuro su dinamismo en cada individuo. Con ello, el ser humano se abre a lo temporal y espacial, confiriendo a su percepción espacial “el carácter de lo inmutable e inmóvil, pero, sobre todo, la densifica y profundiza gracias a la conciencia del movimiento del tiempo que pasa a través de él”⁵⁵. Esta idea conservará gran importancia para la artista plástica que intervendrá el espacio no sólo con su cuerpo sino también con la materia desde la memorización de su experiencia sensitiva, cognitiva y psíquica del ser mujer en lo individual y en la colectividad.

⁵⁵ Hans Joachim Albrecht, *op., cit.*, pág., 65.

a veces soy
una montaña
una roca
un árbol
gigante
en la lluvia
espesa

ante ti
soy
una *dócil*
fibra
del universo

Luis Verdejo.
arte povera – parole povere

II. MATERIA RECONQUISTADA Y EXPERIENCIA SENSIBLE

Cuando inicié en la búsqueda y lectura de las fuentes bibliográficas para este capítulo, tenía cierta idea general de lo que quería encontrar y justificar. La sorpresa que me llevé a lo largo de este tiempo es que rebasaron mis expectativas. Considerando este capítulo, de algún modo, abierto y en la paradoja, que antes de puntualizar, devienen preguntas que de la reflexión sucedan y devengan de la información recopilada.

Recuerdo los primeras ideas que surgieron para el protocolo de esta tesis y, entre una de ellas (y más que idea) era una sensación, “algo” que había descubierto en mi y a través de mi obra, una necesidad de sentir la materia, de un ir y venir entre el afuera y el adentro, de evocar mi cuerpo (con todo lo que en él sucede) a partir del contacto. ¿Qué clase de contacto? El que apoyara mi intención, el que guiara mi cuerpo, que es mi deseo. Ahora, esta experiencia tan burda y lejana, ha cobrado mayor importancia y he aclarado ciertos aspectos inconscientes y, que ese “algo” me impulsa a vivirlo. Unos dirían que es hormonal y de la “máquina corporal”, otros dirían de lo biológico, otros de lo cultural, otros del ser neurótico, otros del vacío, etc. Creo en la complejidad del cuerpo y, no como un cuerpo biológico (desde la ciencia), o puramente mental, sino desde su inhóspita cualidad de lo incomprensible, de su versatilidad para la búsqueda del contacto y desde una potencialidad en la que la materia y el lenguaje son uno solo. Así mismo y,

por lo mismo, la relación con la tierra, con el mundo, (que es el que nos sustenta) es similar y ejerce una tracción, para el beneficio o para el daño.

2.1 Memoria a través de la materia.

2.1.1 Breve historia del uso de la materia en la escultura.

Antes de presentar el estudio, donde se enfatizará la relación de la materia con la memoria sensible y la identidad femenina en la escultura contemporánea, queremos realizar un breve repaso de ciertos escultores que a nuestro parecer se inclinaron al uso del material y/o materia para resolver problemas conceptuales y plásticos. Ello nos llevará a entender la idea que nos interesa reconquistar respecto al lazo intrínseco entre la materia y el espacio perceptual y, por consecuencia en el espacio escultórico.

Antecedentes

La materia es uno de los elementos plásticos partícipes en la escultura contemporánea y conlleva a un proceso histórico, del cual nos interesa iniciar con el escultor Auguste Rodin (Paris, 1840-1917). Hasta ese momento, finales del siglo XIX y en el arte occidental, se trabajó la escultura de pedestal y narrativa y, los materiales principales fueron el bronce y la piedra de mármol. Estos materiales, por su dureza y permanencia fueron usados durante siglos. En los primeros tiempos, el material se vinculaba con lo ritual y lo sagrado, es decir, que los espacios que estaban contruidos se integraban con la materia que los representaba. Marc Augé nos lo refiere partiendo del “monumento” que etimológicamente es considerado como la expresión tangible de permanencia y/o duración. El uso del monumento refiere a la memoria vinculada con su carácter sagrado, presente en los altares para los dioses, en los palacios y tronos; los

soberanos debían subsistir en el tiempo.⁵⁶ Por ello, el material usado tenía que ser perdurable y resistente a los cambios atmosféricos. Con el tiempo, estos materiales terminan usándose por tradición.

Auguste Rodin además de continuar trabajando el bronce y el mármol, comienza a encontrar connotaciones de significación en ellos y en otros materiales, como el caso del yeso y el barro. El interés gradual de Rodin por representar “la experiencia” y las fuerzas internas y externas que se debelan en la superficie del cuerpo, lo lleva a formular (como denota Rosalind Krauss), que las fuerzas internas que determinan la figura, son anatómicas y musculares. Mientras que “Las fuerzas que conforman la figura desde el exterior mismo dependen del artista, de su acto de manipulación, de su artificio, de su proceso de construcción”.⁵⁷ Por lo mismo, necesita materiales que apoyen su proceso, el barro, y el yeso serán la base principal para lograr su objetivo. En varias de sus obras deja ver accidentes ocurridos en el proceso de fundición, previamente modelados o moldeados. Son marcas que Rodin no ha alisado lo que constituyen la evidencia visual del paso del medio mismo de un estado a otro:

Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. Y este reconocimiento se convierte en otro factor que pone al espectador en ese estado [...]: el significado no precede la experiencia, sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso: la exteriorización del gesto y la impronta del artista en el acto de conformar la obra.⁵⁸

Otro modo de utilizar el material es manipulando los moldes y partes de los cuerpos, con el fin de formar otro nuevo, individual y unitario, que más adelante mandaba a fundir. Además, pedía que se dejara en evidencia el proceso de cortes.

⁵⁶ Marc Augé, *op. cit.*, pág., 65.

⁵⁷ Rosalind Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2002, pág., 39.

⁵⁸ *Ibid.*, pág., 40.

En varias ocasiones utilizó la misma parte de un molde de yeso para armar distintas composiciones (Ver figura 4 y 5). El material le permitió fragmentar al cuerpo, lo cual hizo que cambiara la interpretación totalitaria de la figura humana. Hans Joachim Albrecht comenta, que aún sabiendo la fuerza de unidad del cuerpo humano y su muestra vigorosa de individualidad, Rodin proveía de independencia y plenitud a cualquier parte de un conjunto.⁵⁹



Figura 4
Auguste Rodin
Je suis belle y L'Homme qui tombe
(*Soy hermosa y Hombre que cae*)



Figura 5.
Auguste Rodin
Le Poete et l'amour (El poeta y el amor)

Otro escultor modernista que experimentó con el material tradicional, fue Medardo Rosso (Turín, 1858-1928). Él trabajó con la cera, usando sus cualidades de transparencia y densidad (Ver figura 6). Las formas de yeso (principalmente, rostros) eran cubiertas con cera, capa tras capa, dejando entrever, en la superficie casi borrada, ciertos rasgos característicos del rostro. Como observa Rosalind Krauss, a finales de la carrera del artista, éste logra mostrar en los bustos la importancia de la superficie y el modo en que factores externos imprimen el significado. No sólo los factores naturales que actúan de modo accidental, como la erosión por el agua, huellas de las olas, sino también, está aquel que es la

⁵⁹ Hans Joachim Albrecht, *op., cit.*, pág., 93 y 94.

huella fortuita dejada por el artista. Krauss menciona, que “al conformar estas sustancias del exterior, tales fuerzas operan sobre el material con independencia de su estructura intrínseca.”⁶⁰ Lo vemos, por ejemplo, cuando Rosso consigue una transición difuminada del material macizo (yeso) al aéreo cuando adhiere cera. Albrecht observa, que sus trabajos fluctúan en la luz, lo que apoya a la desaparición del volumen compacto de la masa. La luz como materia, inicia su integración a la escultura desde su cualidad unificadora con otro material, como es en este caso con la cera.



Figura 6.
Medardo Rosso
*Rostro*⁶¹



Figura 7.
Constantin Brancusi
*Male-torso (torso masculino)*⁶²

En esta exploración, con los materiales, encontramos importante destacar a Constantin Brancusi (Gorj, Rumania, 1876-1957), quien no seguía una ética de la “fidelidad a los materiales”, más bien, exploraba sus propiedades naturales, siempre partiendo del interés por la asociación del objeto y la superficie donde descansa, el emplazamiento. La obra de Brancusi, según Rosalind Krauss “nos reclama el reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se inserta en el mundo –la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser”.⁶³ (Ver figura 7) Él se interesó en la esencia de las formas, es decir, se aleja del naturalismo y

⁶⁰ Rosalind Krauss, *op., cit.*, pág., 45.

⁶¹ Fecha: 29 sept. 2011. Por Sofía Q. http://farm5.static.flickr.com/4134/4888565609_f9d29b8587.jpg
www.myspace.com/iconoclastglitter/blog/538197809

⁶² Fecha: 29 sept 2011. Por Sara Gonzalo Polo. sagopo.blogspot.com/.../constantin-brancusi.html
http://3.bp.blogspot.com/_aa_KEBKWYF8/TUWMiccJ36I/AAAAAAAAADw/0bV0i8uFerY/s1600/brancusi6.jpg

⁶³ Rosalind Krauss, *op., cit.*, pág., 97.

se adentra a la síntesis. Con ello, obtiene signos metonímicos sin llegar a la fragmentación de un cuerpo.

Esta reducción sígnica prueba la autosuficiencia de la obra y, también, la *contracción* del material. El requerimiento para sintetizar las formas, la “autosuficiencia” como la describe Krauss, no sólo está en la misma forma liberándose de “todas las referencias a la armazón anatómica interna”⁶⁴, también, lo realiza con el material. En contraposición a Augusto Rodin, Constantin Brancusi alisa la superficie para lograr la síntesis de un óvalo. Vemos cómo la materia es condición fundamental para la conceptualización. Este escultor trabajó, principalmente, el bronce pulido o la piedra, igualmente, pulida.

Otros escultores de principios de siglo XX conceptualizaron y fueron ampliando el espacio a partir de relaciones espaciales entre estímulos materiales. El material en este caso no participa, significativamente, más bien, por conveniencia formal. Sin embargo, su intención fue mostrar los materiales que forman conjuntamente el espacio. Vladímir Tatlin (Járcov, Ucrania, 1885-1953) (Ver figura 8) lo plantea en sus construcciones en relieve hechas con pedazos de estaño, vidrio, madera, entre otros. Pone de manifiesto los estímulos materiales y relaciones espaciales, su obra carece de representación naturalista. En el caso de Naum Gabo (1890-1977) y Moholy- Nagy (Hungría, 1895-1946) (Ver figuras 9 y 10), trabajan el material transparente, el aire y la luz. Aprovechan las propiedades translúcidas y reflectantes de las placas transparentes y, aquellos que son sensibles a la luz, como placas metálicas. Gabo utiliza hilos de nylon y plexiglás. Albrecht realiza un breve análisis sobre estos artistas y su interés por la luz como un elemento espacio-temporal y como un factor condicional en la percepción del espacio.⁶⁵

⁶⁴ Rosalind Krauss, *op. cit.*, pág., 103.

⁶⁵ Hemos considerado sólo las características generales de estos escultores en función del uso de los materiales sin adentrarnos a sus planteamientos teóricos, ya que nos llevaría un capítulo completo. Hans Joachim Albrecht estudia de modo interesante la función plástico espacial de la luz. Para ello ver libro *Escultura en el siglo XX*, pág., 144-149.

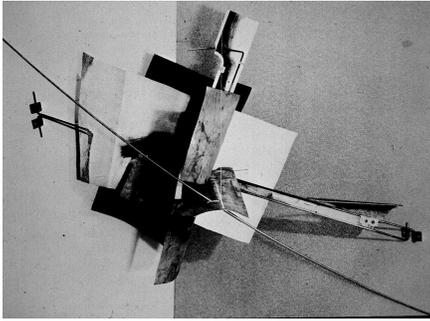


Figura 8
Vladimir Tatlin
Contrarrelieve, 1915⁶⁶

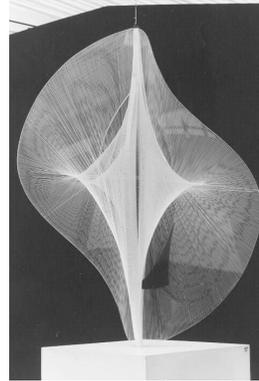


Figura 9
Naum Gabo
*Lineal No. 2*⁶⁷

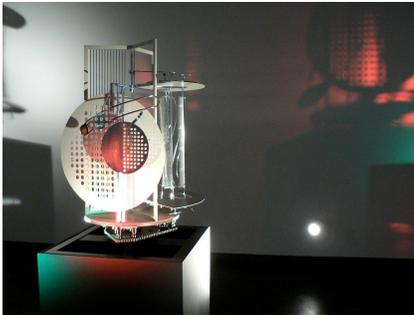


Figura 10
Moholy- Nagy
Luz-espacio-modulador,
1922⁶⁸.

Uso de la materia alternativa

El uso de la *materia alternativa* la trabajaron artistas de Estados Unidos, principalmente, de California de los años 50- 60, quienes utilizaron el ensamblaje con objetos encontrados y, también, fragmentos de materiales. Este uso del material se ligó al clima político de California y el aislamiento (de estos artistas) de la escena artística newyorkina, lo cual fomentó la exploración a nivel cognitivo, entre otras cosas, era “dotar de sentido a su propia marginalidad, reciclando los desperdicios de la opulencia de la posguerra en nuevos dispositivos provocativos

⁶⁶ Fecha: 5 de febrero 2012. Por Guillermo Cháves Hernández.
<http://paisajimopueblosyjardines.blogspot.com/2010/11/constructivismo-y-arquitectura.html>

⁶⁷ Fecha: 5 de febrero 2012. Por *Terminartors*.
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Gabo_Naum-Lineal_no_2

⁶⁸ Fecha: 5 de febrero 2012. Por Xisco Martínez.
<https://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/pioneros/>

y desviados de la norma.”⁶⁹ Como por ejemplo, Bruce Conner (E.U., 1933-2008), (Ver figura 11), quien realizó ensamblajes y exploró temas, que para los años 50 eran escandalosos: fetichismo, pornografía y violencia sexual. La materia y el modo en que se trabajó suscitaba asociaciones que enfatizaron esos temas. Simón Marchán Fiz comenta que utilizaron la estrategia de que las composiciones compuestas de partes heterogéneas y sin una supuesta finalidad u origen, estimulaban

una significación en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo. Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado como, por ejemplo, los vestidos, máscaras, fotografías, palabras impresas o significados menos específicos, indiciales, que pueden afectar a las mismas sustancias y a sus modos de transformación.⁷⁰



Figura 11
Bruce Conner,
1960.⁷¹

La escultora Louise Bourgeois, para ese entonces, ya trabajaba la materia desde ciertos aspectos significativos. En el apartado 2.3 haremos mención de ello con mayor puntualidad.

⁶⁹ Crow, Thomas, “Días de Independencia” en *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 1996, pág., 27.

⁷⁰ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, España, 1986, pág., 164.

⁷¹ Fecha 5 de febrero 2012. *Artsconnected*.

<http://www.artsconnected.org/collection/116994/abstract-resistance?print=true>

En cuanto a la esencia de los materiales, está el grupo de artistas japoneses, organizados bajo el nombre *Gutai*, en Osaka. *Gutai Art Society* se consideró en los límites del Arte Abstracto, (que para ese entonces era muy reconocido en el mundo del arte newyorkino el expresionismo abstracto: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko). En su Manifiesto (diciembre de 1956), reconocían que el Arte Abstracto habría puertas hacia la posibilidad de plantear nuevos conceptos sobre la forma en el espacio. (Ver figura 12) Así mismo, criticaron la falsedad asignada al significado de los materiales tradicionales (la piedra, la pintura, los metales, el barro o el mármol), donde, en lugar de presentar la esencia del propio material se asumía a través de él, la apariencia de algo. Ante esto, comentaron, que “bajo la apariencia de un fin intelectual, los materiales fueron corrompidos y dejaron de hablar por ellos mismos.”⁷²

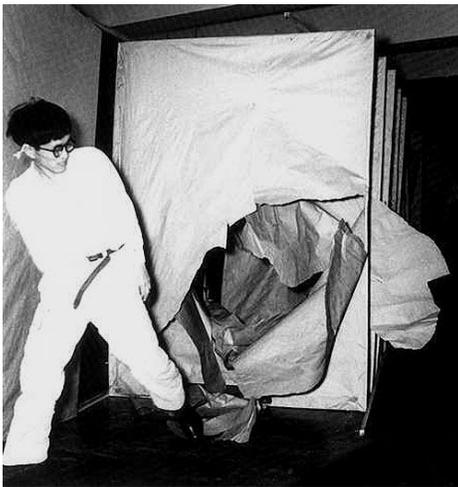


Figura 12
Saburo Murakami (grupo Gutai)
Rompiendo a través de lienzos de papel
1953⁷³



Figura 13
Joseph Beuys
Stuhl mit Fett (Silla con grasa), 1963

⁷² Yoshihara, Jiro, “Gutai Manifiesto, 1956” en Harrison, Charles y Paul Wook, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, pág., 699. La traducción es mía.

⁷³ Fecha 29 de sept 2011. Por arsenal de imágenes.

arsenaldeimagenesychoros.blogspot.com/2010/04...

http://2.bp.blogspot.com/_ATUO8WryGgk/S9ITifYdpII/AAAAAAAAARg/Fx8VO89ACGQ/s1600/saburo+murakami+1956.jpg

Entonces, el grupo Gutai, propone no cambiar los materiales sino *traerlos a la vida*, usándolos en sus performances o instalaciones. Para ellos, existió una relación intrínseca entre la esencia del ser humano y la materia. Y comentaron al respecto,

El material no es dominado por su esencia, ni ésta lo obliga a someterse a ella. Si dejamos al material tal cual es y, sólo lo presentamos como materia, entonces, empezará a hablarnos poderosamente. Darle vida a la materia, también, significa recobrar la esencia de la vida.⁷⁴

La resignificación de la materia, también fue elaborada por Joseph Beuys (Krefeld, 1921-1986), quien articuló una propuesta antropológico-humana a su concepto de arte, donde la materia es un instrumento fenomenológico, con carga significativa, desde científica, mística y ritualística, que transporta iconografía y metáforas. Y cuando el público le asigna múltiples relaciones y asociaciones lógicas, intuitivas y emotivas, las transforma en creatividad. Pareciera una especie de *diálogo creativo*. Por ello, ve al ser humano cargado de potencial autónomo, por lo que, finalmente, plantea que toda persona es un artista. A este proceso lo llamó, también, “mitología individual”.⁷⁵ Con sus “vehículos plásticos”, buscaba promover un proceso dialéctico en el público. Es decir, al pensamiento creativo y a una conducta socialmente conciente, para crear nuevas realidades sociales y tratar de estimular el cambio social. Esto a través de una compleja relación entre su carácter fenoménico, el uso del pasado como historia: estructuras y mitos arquetípicos y complementándolo con el positivismo.⁷⁶

Beuys fue creando su propio vocabulario elemental de los materiales utilizados y estrictamente escogidos: grasa, fieltro, cobre, cera, sebo, pilas y plantas de luz o

⁷⁴ Yoshihara, Jiro, *op., cit.*, pág., 669. La traducción es mía.

⁷⁵ Para expresar y comunicar sus ideas de la manera más directa posible lo llevó a trabajar con diferentes recursos y medios que para él eran considerados útiles desde un punto de vista artístico y socio-pedagógico. Sus acciones, objetos, materia, dibujos, eran “vehículo plásticos”, que como la escultura, inducían al pensamiento creativo y a una conducta socialmente conciente.

⁷⁶ Joseph Beuys, “Sobre Joseph Beuys” en Adriani, Götz, *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados*, Institut fur Autiandsbeziehungen, Ostfildern, 1989, pág., 4

metal. No sólo fueron materiales especiales, no convencionales, sino también, le proporcionaban la necesidad de crear *otros* conceptos de pensamiento, de “poderes de sensibilidad” y de poder de voluntad. Por ejemplo, en *Stuhl mit Fett (Silla con grasa)*, 1963. (Ver figura 13) la materia orgánica y posiblemente caótica que es la grasa ha adquirido una forma, pero es cambiante con la presencia del calor. Este *fluir*, refiere en su teoría escultórica, a “un trasunto físico del movimiento espiritual que conecta y se despliega por los estados del ser humano: pensamiento, sentimiento y voluntad.”⁷⁷ Y la silla, recrea un especie de “anatomía humana”, donde suceden procesos y cambios físicos, sexuales, psíquicos y químicos. La grasa fue para él un material “que podía aparecer como muy caótico e indeterminado. Podía influir en él por el calor o el frío y podía transformarlo por los medios no tradicionales de la escultura, tales como la temperatura.”⁷⁸

Por otro lado, es importante comentar que encontramos ciertas similitudes entre los minimalistas y Constantin Brancusi, en el hecho de *contraer* y simplificar las cualidades del material para concederle a la forma su estabilidad, y en este caso del minimalismo, sería una estabilidad homogénea, delimitada, exacta y en serie. Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, escogen materiales como acero, fibra de vidrio, acrilgrás y fieltro, que se fabrican con procedimientos y técnicas precisos, acercándose completamente a la exactitud. Donald Judd, trabajó con formas simples, pulidas y, generalmente, en serie vertical u horizontal. Usó, en algunos casos, color. Los materiales estaban más ligados a la producción y fabricación industrial, como en el caso del contrachapado, del plexiglás y del metal. Mientras, Dan Flavin, trabajó la luz de neón en las formas simples y fabricados en serie. Ellos pretendieron cimentar la homogeneidad de los objetos utilizando las leyes psicológicas de las formas. Y, donde la homogeneidad “se obtiene a partir de una delimitación de la complejidad formal que se aproxima a la ‘tendencia a la exactitud’”.⁷⁹ Esos cuerpos simples, regulares y exactos pueden considerarse

⁷⁷ Bernárdez, Carmen, *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid, 1999, pág., 49.

⁷⁸ Bernard Lamarche-Vadel, “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, Noviembre de 1984”, en Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Siruela, Madrid, 1994, pág., 70.

⁷⁹ Hans Joachim Albrecht, *Escultura en el siglo XX*, Brume, Barcelona, 1981, pág., 99.

“estructuras primarias”, indivisibles y aditivas. Sin embargo, para Albrecht Hans Joachim esta simplicidad no significa la simplicidad de la experiencia; ya que el objeto es sólo un marco de referencia y entra a la escena como factor variable. Aunque, sea indivisible, queda a merced del espacio circundante, desde la iluminación hasta las actitudes o comportamientos visuales cambiantes del observador. De ello reflexiona Albrecht lo siguiente,

De tal manera, la concepción viene a contraponerse intencionada y claramente a la percepción, a la intuición instantánea. [...] El objeto se transforma en la manifestación concreta de su tamaño, proporcionalidad y materialidad, tan pronto como el espectador lo abarca desde perspectivas que cambian constantemente.⁸⁰

De igual modo, Rosalind Krauss, destaca en la obra minimalista el espacio de la experiencia, cuando revelan la homogeneidad del psiquismo y la accesibilidad a los demás como a nosotros mismos. La privacidad del espacio psicológico lo desplazan a la naturaleza pública, convencional. Por ello, la simplicidad de las formas y su serialidad, llevan al observador a *ver* lo que está ahí, sin más. Se valieron de signos convencionales que se resisten a aflorar la personalidad del escultor y del interior de la forma escultórica. Mientras, que la verdadera experiencia se origina en el exterior de la obra.

La obra minimal niega la interioridad de la forma, rechazan, de igual modo, el interior de las formas como fuente de significado. Por lo mismo, “su noción de lo que realmente significaba averiguar ‘cómo es el mundo’ rechazaba las hipótesis estéticas con las que calamos hasta el centro de la materia y lo llevamos metafóricamente a la vida”.⁸¹ Donald Judd, por ejemplo, comentó que la obra minimal no deriva de la ilusión del movimiento humano o de la inteligencia humana al agregarle al material el poder de una metáfora⁸².

⁸⁰ Hans Joachim Albrecht, *op., cit.*, pág., 99.

⁸¹ Rosalind Krauss, *op., cit.*, pág., 250.

⁸² *Ibid*, pág., 253.

En los setenta, hubo un fuerte interés en los procesos matéricos para componer la obra e implican en el orden de lo perceptual, el de los sentidos, el de la experiencia. Ante ésto, encontramos una serie de manifestaciones conocidas con diversas denominaciones: arte “póvera”, “land art”, arte ecológico, arte procesual, antiforma, arte matérico. Sus interrelaciones son complejas y, en este estudio sólo nos interesaremos en destacar el arte póvera y el arte procesual.

El término “póvera” tuvo un origen en Italia a finales de los 60 y, utilizaron materiales, frecuentemente, considerados “humildes y pobres” y pocas veces industriales. Los artistas que iniciaron en el “minimal” fueron pioneros de éste arte, como fue el caso de Robert Morris con el uso de fieltros. Son considerados como parte de este grupo Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Pier Paolo Calzolari, Antoni Tàpies, entre otros. Estos artistas trataron de restablecer nuevas relaciones entre arte y vida, a través de un “proceso de desculturalización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico”⁸³. Los materiales y la infraestructura del objeto son los actores principales: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de periódico, cera, etc. Para ellos, la configuración artística del objeto no es un fin, no hay algo terminado, sino buscan que en la realidad básica o predada de los materiales se transforme la apariencia. Se interesan en activar los materiales elegidos, subrayando su fuerza transformadora. Y dice Simón Marchán Fiz sobre ello,

se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de ‘ensamblado’, yuxtaposiciones, etc. Entre estas propiedades de activación destacan la maleabilidad, la rigidez, la conductibilidad, la flexibilidad y otras reacciones químicas de los materiales.⁸⁴

⁸³ Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, pág., 211.

⁸⁴ *Ibid*, pág., 212.

En muchos de los casos, la obra renuncia a los objetos iconográficos o pierden su relevancia significativa durante la noción del proceso. Es decir,

La significación se explicita a través de las propiedades de cada material empleado. El sentido se despliega a través de todo el proceso en los diferentes momentos del mismo. [...], los materiales podrían ser denominados elementos distintivos del código de objeto en vez de significativos.⁸⁵

En Estados Unidos, se le llamó arte procesual a la búsqueda de las propiedades inherentes a un material específico y, principalmente, por el interés en “el principio de transformación en cuanto la lógica observable de la obra”⁸⁶. Los modos de transformación fueron basados a partir de aquellos que las culturas usan para juntar los materiales brutos de la naturaleza, como apilar en el caso de la construcción. Richard Serra (E.U., 1939), (Ver figura 14) en un principio de su carrera, creó formas en el proceso mismo en que el material se solidificaba, usando el acto (de derramar) como efecto y, exponiendo su transitoriedad.



Figura 14.
Richard Serra
Corner splash (Esquina salpicada), 1969⁸⁷

⁸⁵ *Ibid*, pág., 214.

⁸⁶ Rosalind Krauss, *op., cit.*, pág., 266.

⁸⁷ Fecha: 29 sept. 2011. Por Biblioteca. Taller amarillo. [biblioteca-amarilla.blogspot.com/2010/01/rich...
http://4.bp.blogspot.com/_ISvANBm3fYw/S0fdfYVhOHI/AAAAAABHM/JURE4loW9jw/s400/TBS_Serra-Corner-Splash.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_ISvANBm3fYw/S0fdfYVhOHI/AAAAAABHM/JURE4loW9jw/s400/TBS_Serra-Corner-Splash.jpg)

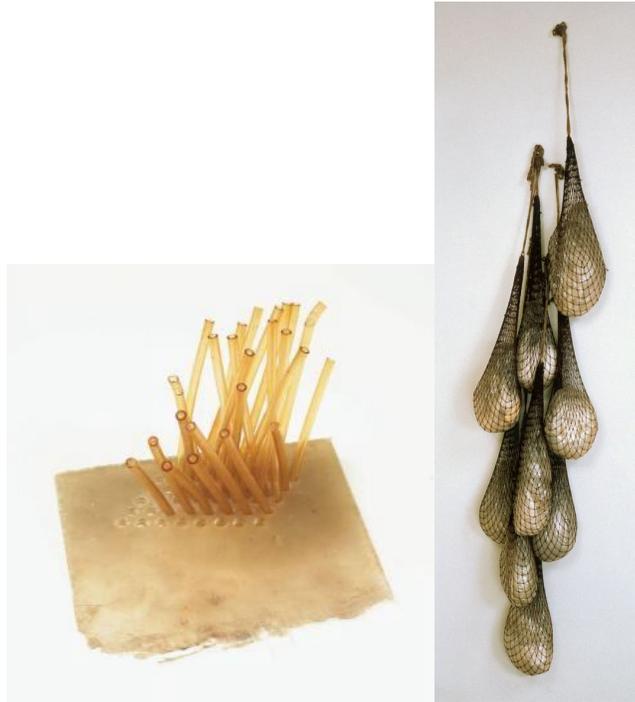


Figura 15
Eva Hesse
Studioworks, 1965-66⁸⁸

La escultora Eva Hesse (1936-1970) (Ver figura 15), como muchas otras artistas de los 60-70, trabajó arduamente en su estudio con materiales poco usados hasta ese momento en el arte, como el látex, fibra de vidrio, papel maché, cables eléctricos, etc. Esta experimentación con los materiales le permitió espontaneidad en la rigidez de las formas homogéneas alentadas por los minimalistas. Por lo que, “Hesse confiere a sus objetos una imaginería antropológica, como si la atención a ese cambio inicial del material bruto al procesado la introdujera en un espacio escultórico él mismo sumamente arcaico”.⁸⁹

⁸⁸ Fecha: 29 sept 2011. Por Chez Namaste Nancy. [cheznamastenancy.blogspot.com/2011/01/eva-hes...
http://2.bp.blogspot.com/_HJW1mwBVzOU/TT5fPycFiFI/AAAAAAAAAEeE/bBnGkQJERcY/s1600/Eva-Hesse-Studiowork-1968-002.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_HJW1mwBVzOU/TT5fPycFiFI/AAAAAAAAAEeE/bBnGkQJERcY/s1600/Eva-Hesse-Studiowork-1968-002.jpg)

⁸⁹ Rosalind Krauss, *op., cit.*, pág., 267.

2.2 Mujer/materia y materia sensible.

2.2.1 Materia transformadora desde sí.

La dualidad mujer/materia es una equivalencia que podría “sonar”, para unxs, un tanto despreciativa, para otrxs, un insulto, o para otrxs una adulación. Lo cierto, es que no hay certezas ante esa relación, sólo preguntas y teorías al respecto; ya sea para aceptarla o criticarla o también condenarla.

Ésto nos conduce, como inicio, hacia una breve, pero importante definición que denota Juan- Eduardo Cirlot referente a la palabra materia. Desde su carácter simbólico describe, que la *materia* “equivale a la luna y al dragón, mientras que el sol es forma”⁹⁰. Cuando se sobrepuso el sentido patriarcal sobre el matriarcal, comenta Cirlot, el hombre antiguo le otorgó el carácter femenino a la luna y masculino al sol. Dentro de esta tradición simbólica, a la luna se le determinó como “un ser que no permanece idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones *dolorosas*”, considerado metafóricamente por las fases de la luna. De ese modo, es aquello que se modifica, aquello que se somete a una ley del cambio y al crecimiento, a lo biológico, al devenir, o al decrecimiento. Por ello, “su destino final es reabsorber las formas y volver a crearlas”⁹¹.

Lo anterior nos hace recordar a la filósofa y teórica feminista Luce Irigaray, quien realiza un complejo análisis crítico en el que discute la exclusión de lo femenino, a partir de la formulación del concepto de “materia”. Para ello, recurre a la distinción del falogocentrismo, entre la forma y la materia. Esta exclusión, explica Irigaray⁹², es la relación que diferencia lo masculino de lo femenino y, donde lo masculino ocupa ambos términos. Mientras, lo femenino, no se puede decir que sea un término claro. Para este complejo análisis utiliza un texto de Platón, *Timeo*, quien

⁹⁰ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, pág. 301.

⁹¹ *Ibid*, pág., 285.

⁹² Para conocer más sobre este análisis feminista de Luce Irigaray y Platón, ver en Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, pág., 67-86.

destina a la materia a lo innombrable a lo que no tiene forma y por lo mismo, no tiene identidad.

Es interesante reconocer de estas breves referencias, cómo se ha edificado significativamente una relación íntima entre el concepto de “materia” y lo femenino, y cómo en la sutileza del intercambio cultural, tanto en los medios como en la vida cotidiana, tiende a algo similar. Este vínculo y su construcción conceptual (pareciera inalterable), define aquello que interfiere a lo racional, a la idea, a lo funcional, a lo estable, a lo fríamente delimitado y definido. También, a la posible reacción incontenible e indecible y, obstruye la cordura del tiempo lineal, y por ende a nosotros mismos y a nuestro vínculo menos tormentoso con el mundo.

Uno de los objetivos de estudio de las teorías feministas es denotar y replantear la línea hegemónica patriarcal que se ha ido involucrando en el sistema del pensamiento y que permea constante en nuestra cotidianidad. En este largo recorrido de la historia del feminismo, el paradigma central y conceptual ha sido la relación “sexo” y “género”. La vieja postura feminista moderna, mantuvo la distinción de sexo (algo natural y biológico) y de género (como social y cultural). Y reconocían cómo el género ha definido, articulado culturalmente y vivido el sexo. Nos comenta la filósofa Bonnie Mann, que en un inicio, el cambio de la postura femenina en la sociedad, se buscó por el campo del género; sin embargo, el “sexo” como eso natural y divino, otorgado por Dios, continuaba siendo una situación inherente a la existencia de la mujer: las mujeres pueden tener hijos y aunque no los tengan, por lo menos, pueden llevarlo a cabo. Por ello, todas las políticas sociales se pudieron justificar desde una “real” “diferencia” sexual. Situación que fue esencial para cuestionarse la santidad, definiendo al sexo como pre-social. Condición que era insostenible, ya que se volvería a los términos hegemónicos y tradicionales. Ante ello, se plantea que esta idea de “diferencia” es más bien un producto que existe en la ley y en la sociedad y, sólo en términos de

sus significados, específicamente sexistas. Es decir, que la desigualdad significativa proviene de los pilares epistemológicos⁹³.

La reflexión anterior, realizada por una feminista estadounidense Catharine MacKinnon, mantuvo al “genero” en una posición primordial frente a lo sexual. Y, ni uno ni otro, fueron vistos como algo natural. Bonnie Mann continua explicando, que esta postura se extendió en las teorías posmodernas, las cuales consideran al género como eventual, manipulable y *performático*. Es decir, hoy en día, se piensa al cuerpo como género, donde no sólo es cultural antes de biológico, es construido antes que natural, pero también, textual antes que material o, virtual antes que real. Se habla entonces, del cuerpo como un “simulacro” y es la copia de la cual no hay original. El feminismo académico entiende al cuerpo como un sitio discursivo, donde el cuerpo se ha convertido en un texto.

Bonnie Mann argumenta que estos enfoques limitan y restringen la plenitud de la vida corporal, de igual modo, la tendencia moderna (que defendió la consigna “Mi cuerpo es mi propiedad”) mantiene discriminado al cuerpo “vivo”. Por un lado, este último se basa en la noción del cuerpo como *materia pasiva* que será motivada por fuerzas sociales. Y, por el otro, se considera al cuerpo, como un producto de la conciencia colectiva y discursiva en su forma posmoderna. Subraya esta filósofa que “ninguno de estos dos enfoques inicia por describir cómo es que nuestros cuerpos se viven, cómo es que nosotros vivimos incluidos en un lugar-mundo que nos sustenta”⁹⁴. La autora se interesa por una teoría donde el cuerpo regrese a su carne y a su sangre, a su propio espacio, ya que éste se ha mantenido alejado de su conciencia corpórea (material) y, por lo tanto, esta separación promueve la destrucción mundial.

⁹³ Bonnie Mann, “Talking Back to Feminist Posmodernian” en *Women’s Liberation and the Sublime, Feminism, Posmodernism, Enviroment*, pág. 117.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 118.

2.2.2 “Materia sensible”: materia significativa

La mujer artista, predominantemente, de opinión feminista está interesada de modo consciente en representar en su producción de arte (voluntaria o involuntariamente), una clarificación de sí misma (construcción de identidad) y un cuestionamiento u objeción de la realidad ideológica imperante que ejerce opresión a la mujer y, al ser humano en general. Los conceptos de materia que nos interesa relacionar con la identidad femenina y con el discurso plástico de ciertas esculturas contemporáneas, proveen a nuestra interpretación perseguir con énfasis la observación del discurso matérico reflejado en la forma, advirtiendo esta correspondencia en distintas referencias simbólicas, metafóricas e icónicas vinculadas a la identidad femenina. La artista es quien elige y usa la materia, como plataforma del propio sentir y percepción, asociándola a la significación de la realidad, tanto íntima como pública. Y así eleva hacia otro rumbo la memoria simbólica. Hemos considerado por ello a esta materia o uso del material como *materia sensible*.

Hasta ahora, hemos reflexionado, que las percepciones espaciales presuponen un campo de percepción estructurado y, tal estructuración proviene de la percepción intuitiva de todos los objetos y materiales dispuestos en el entorno del sujeto que está percibiendo. De tal manera, que sin esa existencia perceptiva no tendríamos una percepción espacial. Así entonces, como lo denota Hans Joachim Albrecht,

La materia perceptible es siempre la condición para la construcción del espacio en la *psique*. Así pues, éste se constituye a base de todas las relaciones posibles entre materias gaseosas, líquidas y sólidas, y sobre todo, de la contraposición de densidad y permeabilidad, transparencia y opacidad. Todos los estados materiales poseen cualidades corpóreas y se muestran en formas de presentación específicas, y a partir de su peculiar conformación y distribución el fragmento del mundo considerado en cada caso adquiere su determinación espacial.⁹⁵

⁹⁵ Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, pág., 67-68.

Por lo mismo, con el paso de los siglos, el lenguaje ha marcado características de significación en la materia y, a la vez, se incorpora nuestra experiencia a esa significación; ya sea intuitivo o reflexivo. Somos parte de materia del mundo.

La materia, nos dice Albrecht, es como una reducción de realidades naturales en la tierra y, también, del aumento de objetos técnicos y de procesos regulados. La percepción para Maurice Merleau- Ponty, es un “ser entre los objetos” y no como parte de la constitución de los objetos. La relación que tiene el ser humano con los objetos es muy familiar, y es acertado internamente por nosotros, reconstituido y experimentado. Sus estructuras básicas las llevamos en nosotros mismos.

En el caso de la mujer, nuestra materialidad es con mayor frecuencia explorada o intuitivamente sentida desde dentro de una misma. El crecimiento de los senos, la menstruación y los cambios hormonales, el crecimiento y nacimiento de un hijo, el dolor o el placer, etc. lo percibimos desde *el interior* de cada uno de nuestros cuerpos. Lo percibido y significado, difiere de un cuerpo a otro y, en el mismo, también suceden diferencias sutiles. Esta materialidad no finaliza en los cambios corporales (o en los llamados típicamente cambios biológicos), más bien trascienden a las emociones, a las interpretaciones y, a las relaciones humanas. Aunado a lo anterior, está también, el caso ideológico, en el que se han construido parámetros de simbolización.

Si pensamos que los objetos hechos por las manos humanas son un agregado al mundo, creados con una técnica conocida y bajo una función determinada, que lleva a algún uso; es también, interesante resaltar lo que Albrecht reflexiona con respecto a la fabricación en serie⁹⁶, lo cual nos lleva a buscar una relación familiar de “asociación” con esos objetos seleccionados y aceptados como parte de nuestro entorno personal. Claro está, que a esta selección se incorporan todos los

⁹⁶ Sobre este tema Hans Joachim Albrecht amplía su idea sobre la dificultad de identificarse con el objeto industrial. Véase pág., 102.

prototipos, patrones y modas sociales. Por lo mismo, la preferencia tiene varios factores que la originan.

La percepción sensorial se ha agudizado más, ampliando la visión de nuestro mundo terrenal, en el que existe y se desborda de materia heterogénea y, que se presenta en estados constantes o variables. Así, distinguimos la materia por sus propiedades perceptibles: duros y blandos, rígidos y elásticos, sólidos y líquidos, pulverulentos y gaseosos, densos y permeables, pesados y ligeros. Esta descripción fáctica de la materia es, en un principio, intuitiva y, posteriormente, simbólica.

Lo decisivo [dice Joachim] es en qué dependencias recíprocas se nos aparecen y a qué leyes generales están sometidos [la materia]. Pensemos en las innumerables posibilidades de combinar agua con materiales sólidos, haciéndola que fluya, se pulverice, rocíe, se condense, evapore o congele. [...] encontraremos algunos artistas que tratan de crear estados estéticamente efectivos a partir de la riqueza del mundo de los fenómenos. De esta manera, una experiencia más amplia de la realidad recibirá su expresión adecuada.⁹⁷

Usando lo anterior como plataforma, finalmente, la relación entre los materiales y la experiencia sensible de la artista como *síntoma* de la *memoria simbólica*, la localizamos en el ámbito perceptual, el cual está íntimamente ligado al de la memoria de lo simbólico, ya que en el perceptual se encuentra el espacio privado de la artista y la intimidad cultural- social adquirida. Por ello, sin considerar una generalidad, el material y el objeto de arte que hemos analizado en esta tesis contienen en sí mismos un lenguaje que apoya la *identificación* e involucrará al observador dentro de ese sistema de signos y símbolos referenciales.

⁹⁷ Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, pág., 109.

2.3 El cuerpo vivo. Louise Bourgeois y Ana Mendieta.

Hemos abordado ampliamente los conceptos referentes a la identidad femenina, al espacio escultórico y ciertos entreabiertos paradigmas sobre la materia. Sin embargo, optamos por cerrar este capítulo con la elección de dos artistas en cuya obra encontramos interesantes diálogos con el uso de la materia. Ésto último nos llevó a encontrarnos con un planteamiento teórico que nos apoya este análisis interpretativo y, en el que se involucra íntimamente la materia, el cuerpo y el espacio. Con ello vemos la importancia de las artes plásticas como una práctica social y existencial; y hasta dónde y por dónde las artistas indagan, proponen y asumen su identidad trasladándola al nivel plástico que le es posible y accesible a su propia humanidad y a su autoconstrucción. También, nos damos cuenta la ambivalencia que el mundo teórico puede abarcar, cuando la vida real nos sobrepasa. Cuando el “cuerpo vivo” se sitúa en la cuerda floja y se somete a la duda. Y en el caso de estas artistas y todas aquellas que trabajan con el tema de la identidad femenina, recurren a estas dudas, sintetizan su conocimiento, sus vivencias, sus asombros, sus introspecciones y, de eso sólo el espectador habrá de participar ante los paradigmas que el mundo ofrece a cada quien. El mundo está ahí, ¿hasta dónde estamos disponibles?

2.3.1 Células y Siluetas.

La elección de estas dos artistas sucede por la semejanza que encontramos en su discurso plástico, en el que se acercan íntimamente al uso de la materia, intrínseco a la concepción de plantear un cuerpo sensible y abierto a la percepción del espacio tanto íntimo como externo. Y las correspondencias que existen entre sí, casi fuera de lo decible. Por un lado, Louise Bourgeois entra y sale de los significados, a través de la metáfora. Ana Mendieta, reduce lo más posible los significados hasta lograr una fluidez casi “mágica” entre el cuerpo y la materia.

CÉLULAS

En los años 40, Louise Bourgeois (Paris, 1911-2010), inicia su trabajo usando materiales tradicionales, que en un principio se adecuan a formas abstractas y apilamientos que se aproximan al expresionismo abstracto. Sus obras comienzan a abarcar el espacio, dejando la escultura de caballete o frontal. Es un momento en que la instalación y ambientación todavía eran infrecuentes. Su carrera transitó siempre al paralelo del arte en boga. Por ello, durante muchos años su presencia en las artes fue casi inadvertida. A partir de los años 60, le otorga a “lo orgánico” un papel primordial y, con ello, el material inicia su transformación hacia las necesidades de la emoción, de lo sensible, de lo que proyecta un cuerpo. Usa el yeso, el látex y resinas, materiales blandos y maleables. Y trabaja principalmente, con el modelado. No sólo comienza una exploración con los materiales sino también con el uso de la metáfora entre la materia y la forma. Ella traslada a la materia las consistencias del cuerpo, las emociones traducidas constantemente a un símbolo “casa”, las ambivalencias de lo masculino y lo femenino: “La casa, la caverna, el nido, el laberinto y el cuerpo se transforman así en avatares de un mismo espacio primigenio, en un juego de equivalencias metafóricas.”⁹⁸ Sin embargo, continua manteniendo cierta referencia tradicional en el uso y procesos de los materiales. Aún así, es de las primeras artistas plásticas que introduce al espectador a ánimos que sobrepasan la conciencia.

Bourgeois se va encaminando a valorar la materia más allá de su uso como material, de su elección fortuita, de sus posibilidades “formativas” o de su funcionalidad. Más bien, va encontrando un diálogo metafórico y sensible con la materia y el espectador, con el fenómeno perceptual e, interactúa a la vez con el espacio escultórico. Es en este período de su obra al que nos interesa recurrir para este análisis. Su serie *Cells* (Celdas o Células)⁹⁹ tienen inicio en los años 90

⁹⁸ Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois*, Nerea, Guipúzcoa, 2002 p. 26.

⁹⁹ Las primeras Células se mostraron en 1991, *Cells I-VI* para la Exposición Internacional de Pittsburg. En el mismo año se presentaron *Twosome* para “Dislocations”. En 1993, trabajó con

hasta su muerte. Entre esos años, continua manteniendo una exploración con los materiales, los cuales siguió introduciendo a sus células.

Cuando L. Bourgeois usa la palabra “cells (células)” está multiplicando las interpretaciones, evocando distintos significados al espectador e ideas más complejas, como en el caso de su asociación con un término científico: células. Los críticos e historiadores del arte, Rainer Crone y Petrus Schaesberg, comentan que estos espacios escultóricos no son analógicamente obvios al significado del término, sino también van más allá de las teorías y conceptos biogenéticos y bioquímicos de los últimos años del siglo XX. Estas células presentan un complejo entretendido entre metáfora y morfología, donde se concentra la vida en sí misma. Si nos acercamos a las últimas investigaciones científicas sobre las células, como lo hicieron Crone y Schaesberg al interpretar la obra de Bourgeois, coinciden que,

la vida sería imposible sin el correcto funcionamiento de las células. Por ello, la célula, desde su definición ha sido entendida como la semilla, el elemento básico, en ciertos sentidos la tangible visualización de la vida. La célula ha probado ser la más simple y básica estructura biológica, sin embargo, contiene todas las características distintivas de la vida.¹⁰⁰

La estructura y la función de las células es similar en todos los organismos. Las sustancias del ambiente son aprovechadas y asimiladas por ellas, por eso son capaces del crecimiento y la reproducción. Así mismo, no opera necesariamente independiente. Los organismos son más que un cúmulo de células separadas y son consideradas como comunidades que se adhieren a las reglas de su propia función en el interior de ese organismo, mientras que cualquier desviación podría producirse una nada grata consecuencia, como el cáncer. Por ello, comentan

Precious Liquids para la Bienal de Venecia, en 1994 con Red Rooms. Para 1996 continuó con *Couple*, etc. En 1998 realizó *Cell (Twelve Oval Mirrors)*, entre otras.

¹⁰⁰ Crone Rainer y Petrus Schaesberg, “Tacing the secret of the cells” en *Louise Bourgeoise. The secret of the cells*, Prestel-Verlag, Munich, 1998, pág. 88. La traducción es mía.

estos historiadores del arte, los científicos hablan de que las células se combinan, se comunican y contribuyen entre sí para la sobrevivencia de la colectividad.

También, involucramos a la palabra célula otro significado alterno al científico, como todo aquello que encierra o cobija, una celda (de convento), un calabozo, una cavidad o una guarida. Constantemente, Bourgeois hace referencia a esta ambivalencia de significados, el de célula y el de celda. Mantiene al paralelo un eje conductor, un discurso personal referente a la idea de “mujer-casa” y gira alrededor de la casa como metáfora del cuerpo. La escultora regresa constantemente a su pasado infantil que entreteje el dolor y la memoria. Y sobre ello comenta Bourgeois lo siguiente:

Las Cells representan distintos tipos de dolor: el dolor físico, emocional y psicológico, el mental y el intelectual. ¿Cuándo se transforma lo emocional en físico? [...] Cada una de las Cells versa sobre el miedo. El miedo es dolor, aunque con frecuencia no sea percibido como dolor, porque está siempre disfrazándose.¹⁰¹

Por é ello, comenta Marie-Laure Bernadac, que “son cuartos mágicos donde cierto secreto ceremonial sucede, donde una antigua herida o miedo está siendo re-activado, exorcizado.”¹⁰² Hablar de dolor, de miedo, de memoria, de secretos ceremoniales, de cuartos mágicos, de heridas emocionales o físicas, etc. es intentar darle cabida a aquellos aspectos inenunciables y no porque no sean posibles de describir, sino porque exceden a los límites de la razón, de las definiciones y de las normas. Esto nos lleva a pensar la importancia del llamado “reino de lo corpóreo de la sensibilidad”, el cual ha sido un parangón para la filosofía occidental que ha tendido a explicarlo de modo mecánico o totalmente lo ignora.

¹⁰¹ Louise Bourgeois, “Escritos de Louise Bourgeois” en Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois*, pág., 90.

¹⁰² Marie Laure Bernadac, “Sites of memory” en *Louise Bourgeois*, Traductor Dusinger, Deke, Flammarion, Paris, 1996, pág, 122.



Figura 16
 Louise Bourgeois
Cell I (Célula I), 1991
 Fibras, vidrio, metal, madera



Figura 17
 Louise Bourgeois
Cell I (Célula I), 1991
 Fibras, vidrio, metal, madera

Las *Cells*, en su mayoría son espacios cerrados y sólo se puede acceder a ellos asomándose por alguna abertura o por alguna ventana o a través de un cristal, o de rejas, etc. En otros casos sí es posible acceder y recorrer el lugar. A pesar de sus imposibilidades de acceso, el espectador participa con curiosidad, esa es una de sus intenciones de Bourgeois. Le interesa que la curiosidad provoque incertidumbre y, también, que los pocos accesos no provean la posibilidad de otorgar significados a todo lo que se percibe ahí (o se medio ve, o se medio escucha). (Ver figuras 16 a la 18)

Bourgeois busca un contacto psíquico sensible en los instantes, para luego abrir la puerta a la memoria y aludir al pasado e introducirlo al presente. Esto lo logra con los materiales que incorpora a cada celda, que más allá de la relación simbólica que da la forma, le otorga un lugar primordial a las cualidades de la materia. Como por ejemplo en *Cell I*, 1991 (ver figura 16 y 17), el uso del vidrio nos mantiene insertos en sus cualidades de transparencia, luces, reflejos, color, dureza, etc., que de él pareciera emerger; después ubicaremos la forma y daremos significados. Sucede lo mismo con la fibra de la tela de los costales de correos, que a pesar de ser bordadas con palabras, la textura del material ejerce

su diálogo antes de la palabra escrita. Lo mismo sucede en *Cell (You better grow up)*, 1993 (ver figura 18) con la piedra (mármol rosa) tallada, los espejos, la madera, y, también, algo sutil: la abertura total de la celda, su proximidad visual que otorga el enrejado. Los detalles, es decir, las cualidades de la materia, son intrínsecos a la forma.

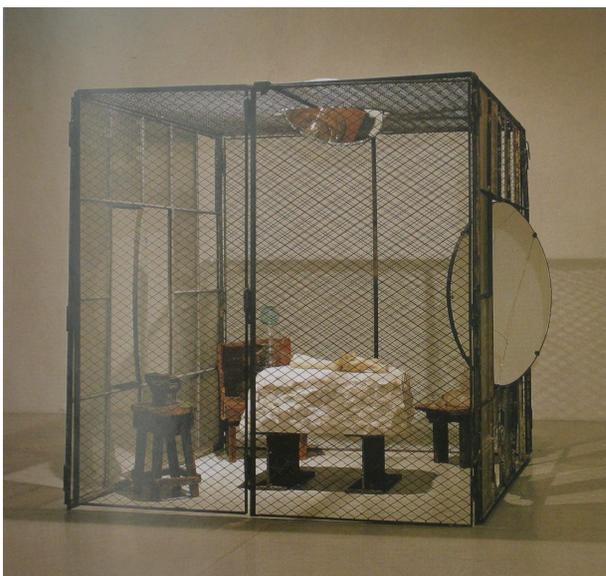


Figura 18
Louise Bourgeois,
You better grow up (Es mejor crecer), 1993,
Mármol rosa, madera, espejos, metal y vidrio.

Louise Bourgeois no discute con las cualidades, más bien les otorga permisibilidad de mostrarse y los trabaja a su provecho, también, simbólico. Es interesante denotar ante ello, la opinión que le otorga Maurice Merleau-Ponty sobre la “cosa y el mundo natural”, donde las cualidades de ella, como su color, su dureza, su olor, su peso, su textura, etc., nos dicen mucho más acerca de ella que sus propiedades geométricas, o sea la forma. Y estas cualidades percibidas van más allá de las definiciones dadas por la física o la psicología; ya que apegarnos a las determinaciones científicas de la cosa, conlleva a no conducirnos verdaderamente a ella.¹⁰³ La materia, entonces, tiene estructuras más complejas que aquellas que táctilmente sentimos, como lo húmedo, lo oleoso, lo pegajoso, lo fibroso, etc., y se entrelazan con nuestra memoria. Además, incurre en la comunión entre la forma y la materia, donde dice que “la forma de los objetos no es el contorno geométrico:

¹⁰³ Maurice Merleau-Ponty, “La cosa y el mundo natural” en *Fenomenología de la Percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1975.

está en una cierta relación con su naturaleza propia y habla a todos nuestros sentidos al mismo tiempo que la vista”¹⁰⁴. Y ejemplifica distinguiendo la estructura íntima de flexibilidad que tiene una rama del abedul a la de un manzano. O el peso de un bloque de acero que se hunde en la arena, etc.

Pareciera que en todas las *Cells* de L. Bourgeois nos encontramos con un barroquismo o abigarramiento de materia y de formas, que no acaban, ¿no es así de compleja nuestra relación en el mundo y con nuestro cuerpo?

Además de hacer presente la cualidad matérica, también, hace presente el fenómeno en sí. En *Cell (Precius Liquids)*, 1992 (Ver figuras 19 y 20), la célula es un inmenso contenedor de agua, de aquellos usados en las azoteas newyorkinas, el cual distribuía el líquido a los departamentos. Dentro del tanque, hay una cama de metal con un pequeño charco de agua sobre su base y, sobresalen dos estructuras tipo percheros, que sostienen en diferentes alturas, contenedores de vidrio.



Figura 19
Louise Bourgeois,
Precius Liquids (Líquidos preciados), 1994.
Madera, vidrio, metal, agua.



Figura 20
Precius Liquids (Líquidos preciados), 1994.
Madera, vidrio, metal, agua.

¹⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, pág., 244.

Este artefacto provee de un fenómeno de destilación; ya que el agua que se encuentra en la cama es resultado de ese fenómeno. El agua no se alcanza a evaporar, porque el ambiente que se genera dentro del tanque, contribuye a la humedad. Marie- Laure Bernadac lo describe como “un ingenioso artefacto [...] donde el agua estancada sobre la cama se evapora a través de los tubos [contenedores] de vidrio, se condensa, y regresa nuevamente como agua.”¹⁰⁵

Hemos encontrado en la obra de Louise Bourgeois y Ana Mendieta la constante intención de destacar la presencia del sujeto perceptual, que no tiene que ver con una conciencia sensual sino se amplía a una presencia corpórea en el mundo y una conciencia corpórea del mundo. Lo que hace devolverle a la memoria cualidades únicas y perpetuas en relación con la materia. Con ello, queremos introducir la propuesta de Merleau-Ponty, cuando habla del sujeto preceptor y de la percepción. Esta experiencia sensible va más allá de lo que se sabe del mundo, “de los estímulos tal como la física los describe y de los órganos de los sentidos como la biología los describe”¹⁰⁶ Él habla de un nuevo aprendizaje para vivir dicha experiencia sensible como antecesor a las preguntas del cómo y del por qué de su significado. Y cito lo siguiente: “El sujeto de la percepción no es un pensador que toma notas de una cualidad, ni un entorno inerte que es afectado o modificado por él; es *una potencia*, que co-nace (co-noce) dentro y simultáneamente con un cierto entorno existencial.”¹⁰⁷ Y agrega que la percepción sucede como una re-creación del mundo en cada momento. Es decir que tenemos un perpetuo enraizamiento en el mundo.

Para Bourgeois los “líquidos preciados” son aquellos que circulan en el cuerpo y lo animan, como el caso de la sangre, la orina, la leche, el esperma, las lágrimas, etc. Y éstos resultan, también, de las emociones, como el amor, el miedo, el placer o el sufrimiento. La significación que ella emplea nos da a entender que existe cierta fluidez del interior hacia el exterior del cuerpo y viceversa. En esta

¹⁰⁵ Marie -Laure Bernadac, *op., cit.*, pág., 135.

¹⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *op., cit.*, pág., 223.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág., 126. La traducción es mía.

misma célula integra objetos más definibles como un saco de hombre y un vestido de niña; a los que Bourgeois les adhiere una carga simbólica en memoria a su niñez y sus miedos.

Veamos la obra titulada *Cells (Red Rooms)* de 1994 (Ver figura 1 y 21), en esta instalación encontramos que la materia está presente de un modo muy interesante: a través de la percepción del color. Esta obra está constituida por dos células que se vinculan una con la otra: *Red Room (Parents)* y *Red Room (Child)*. En ambas se vive este color. El cuerpo podría “respirarlo” y pareciera que hablar de que un cuerpo “respira” un color, podría entenderse como un absurdo, pero no. No hay engaños o apariencias, el color mismo (sin entrar en simbolismos) absorbe y mantiene con cierta tensión al cuerpo en su totalidad.

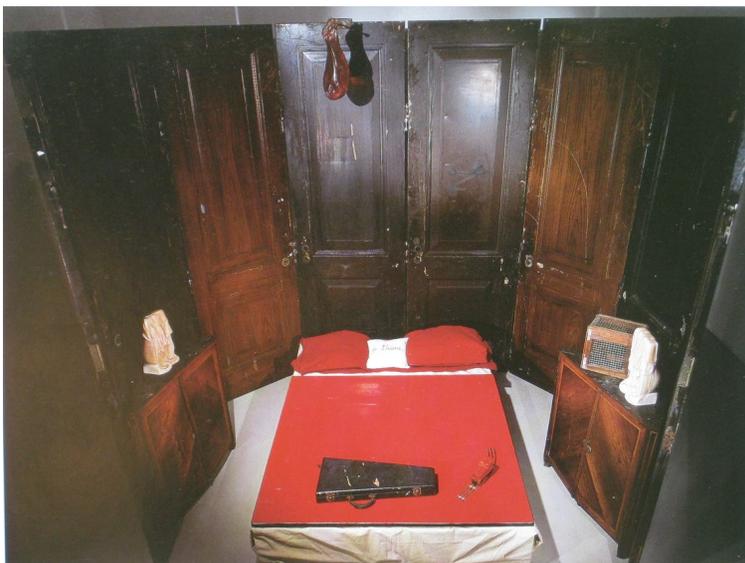


Figura 21
Louise Bourgeois,
Red room (Parents) [*Habitación roja (Padres)*], 1994,
Mármol, tela bordada, madera, color rojo.

Esa sutileza de la atmósfera que sólo por instantes la percibe el cuerpo, es “el detalle” de esta obra. Cuando Merleau-Ponty reflexiona sobre “lo sensible”, también, lo describe como aquello que siempre se adelanta al yo que decide. Es decir, que lo sensible no sólo es el objeto que toco o veo, sino hay ser más allá de lo que actualmente causa mi acto. Estoy rodeado de éllo, formo parte de éllo. Además existe una profundidad del objeto que ninguna captación sensorial agotará. No darnos cuenta de éllo, agrega este filósofo, es porque el

conocimiento científico desvía el centro de gravitación de la experiencia, lo que nos hace olvidar y, hemos dejado de ver, de oír, y en general, de sentir, “para deducir de nuestra organización corpórea y del mundo, tal como el físico lo concibe, lo que debemos ver, oír y sentir”¹⁰⁸.

La razón no alcanza a participar en estos instantes perceptivos, la sobrepasa. El cuerpo sensible, la mantiene a un lado, luego viene la significación, dándole cabida para poder “entender” lo que vivió. Por ello, la significación viene después de que el cuerpo se involucra en su totalidad. La idea de Merleau-Ponty es que a nosotros nos corresponde construir nuestras definiciones para que le encontremos un sentido. Es decir, que si sólo evocamos esa experiencia desde lo que nos han dicho como cualidad visual, cualidad sonora, etc; reduciremos nuestra experiencia a definiciones. Por eso él habla de joler o saborear el color azul! Louise Bourgeois como Ana Mendieta entregan en la obra lo que el propio cuerpo requiere, ofreciéndonos, a través de la materia, experiencias que probablemente, estén en ese momento, desprovistas de sentido para cada uno de nosotros, pues habrá que dárselo con ayuda de la memoria sensible. Y es aquí, donde “se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta lo que hace justamente que el lenguaje quiera decir algo para nosotros”¹⁰⁹.

Entonces podemos destacar la dependencia ininteligible entre cuerpos y espacios. Bonnie Mann aborda la propuesta de un cuerpo extradiscursivo alejado del cuerpo textual. La dependencia es una circunstancia en la que precisamente nos encontramos, comenta la filósofa. Ella alude a retornar al cuerpo a su sangre y a su carne y devolverlo a la tierra (en una relación productiva y sostenida hacia el

¹⁰⁸ Maurice Merleau- Ponty, Maurice, *op., cit.*, pág., 244. Por ello, toda percepción es una comunicación o una comunión; ya que las articulaciones de la cosa, del mundo natural se amplían o se acortan de acuerdo a nuestra existencia, y al final de la experiencia la investimos de humanidad. Es un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas. Este modo de toma de conciencia del mundo se dificulta, asegura Ponty, por los prejuicios del pensamiento objetivo. El pensamiento objetivo reduce todos los fenómenos que atestiguan la unión entre el sujeto y el mundo, y los sustituye por una idea clara del objeto en sí y del sujeto como pura conciencia. Lo que excluye los modos de aparición tan amplia de las cualidades sensibles, entre ellos la existencia del sujeto encarnado.

¹⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *op., cit.*, pág., 15.

cuerpo). Y continua diciendo, que es “la tierra” la que nos sustenta y este sostenimiento es la condición de la posibilidad de vivir la experiencia corpórea, por tanto, la experiencia subjetiva en general.¹¹⁰

Como hemos expresado, Bourgeois no deja a un lado la simbolización, su obra también, la construye a partir de ello. En el caso de *Cells (Red Rooms)*, el color rojo para la artista es pasión y en combinación con el negro sucede en tragedia. Aunado esto a los objetos usados en cada una, su distribución y a la distinción que se tiene en los títulos: padres y niños, podemos ahondar en interpretaciones referentes al erotismo, presente en ambos y, cómo el prototipo construido en las edades, dispara o contiene en orden (o al desorden) al cuerpo erotizado. La energía que el color produce ¿puede contribuir a invocarla en el *cuerpo vivo* que se pose en ese espacio?

SILUETAS

Ana Mendieta (Habana, 1948-1985) inicia su trabajo con el “performance” y acciones, más tarde usa instalaciones, dibujos, grabados, objetos y relieves. En el caso de los performances, acciones y ciertas instalaciones utiliza la película súper 8 y videos como registro. En general, su trabajo mantiene conexión consigo misma, de ahí que usa, inicialmente, su propio cuerpo como sitio de significado y de identidad que deja en su trayecto (acto) una marca de inscripción.

En su primer discurso, ella mantiene la idea de que el cuerpo de la mujer es el objeto del sacrificio, es un cuerpo paciente de la violencia, el erotismo y la muerte. En este momento, Mendieta transita entre un cuerpo insertado en el texto y otro en proceso de formación, es así como considera a la identidad, situación que cambiará en su serie *Siluetas*, que es aquella que nos interesa abordar. Charles Merewether, en un ensayo sobre esta artista denota la idea de sacrificio y muerte

¹¹⁰ Bonnie Mann, “Talking Back to Feminist Postmodernism” en *Women’s Liberation and the Sublime, Feminism, Postmodernism, Environment*, Oxford Scholarship, Oxford, 2006, pág. 129.

en sus performances y acciones, incorporando temas relacionados con la transgresión social, el tabú y el cuerpo de la mujer.

No sólo exponía el sujeto de la violencia represiva de la sociedad, esto es, el objeto del crimen, sino que revelaba igualmente que la relación entre la muerte y la naturaleza era la condición constitutiva dada a la mujer, esto es, mantenerse siempre fuera de lo social, desplazada, en estado de exilio.¹¹¹

El tema del exilio fue una “herida” producida en Ana Mendieta, quien viajó con su hermana como exiliadas de Cuba a Estados Unidos. Este evento no dejó de circular en su obra, en un principio violentamente y, más adelante, lo integra de modo sutil en *Siluetas*, como una regeneración, como un restablecimiento de vínculos, dice Ana Mendieta. Sobre ello, Guy Brett comenta, que el hecho de vivir la diferencia de identidad como mujer emigrante y, el proceso que conlleva la adaptación a una cultura que al principio no te corresponde, hará con el tiempo una relación de pertenencia.¹¹²

La serie *Siluetas* abarca desde 1975 a 1985, ésta es intrínseca y consecuencia de sus anteriores etapas y, en ella, deja de hacer acciones. Más bien de su cuerpo obtiene una “estructura primaria”, un prototipo en tamaño y en forma. Con la intención de desprenderse de la autorreferencialidad y para poder identificarse con cualquier persona. Además, lo usa constantemente en todas las instalaciones efímeras de esta serie, las cuales fueron documentadas por medio de fotografías y videos.

Cuando Ana Mendieta habla de restablecer vínculos, ella lo ubica desde dos puntos que se entrelazan, uno de haber sido expulsada de su país de origen (que ya se comentó) y, el otro es el vínculo que la “une con el universo”. Ana Mendieta

¹¹¹ Charles Merewether, “De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta” en Moure, Gloria (ed.), *Ana Mendieta*, Poligrafía, Barcelona, 1996, pág., 99-100.

¹¹² Guy Brett, “One Energy” en Viso, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta. Earth Body. Sculture and Performance, 1972-1985*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/ Smithsonian Institution/ Hatje Cantz Publishers, Washington DC, 2004.

le otorga importancia a la naturaleza como parte intrínseca a sí misma y viceversa. En ese fluir de compromiso, su obra nos hace descubrir ese otro sitio del que nos hemos alejado cuando la razón retoma su lugar hegemónico. Ella busca en esta serie identificarse fluidamente con los elementos, con la materia, que es ella misma y la tierra¹¹³. (Ver figuras 22-28).



Figura 22
Ana Mendieta, *Sin título*.
Serie: Siluetas, 1975-1985



Figura 23
Ana Mendieta, *Sin título*.
Serie: Siluetas, 1975-1985

Si observamos la serie, todas las siluetas se consumen en el proceso, se derriten, se integran una y otra vez a su espacio natural, por lo mismo y, como lo anuncia Ana Mendieta, es que esta serie nunca termina. El mundo entonces no se posee, sino es el que se vive y con el que nos comunicamos y nos abrimos, es inagotable. Esta relación intrínseca está presente en cada detalle; ya sea la silueta con forma femenina recostada sobre una roca, o en un banco de tierra, o en un arroyo, o en una corteza de árbol, en el musgo, en la nieve, en el pasto, etc.

¹¹³ El análisis que realizamos sobre la obra de Mendieta y Bourgeois, en ningún momento incurre en una postura naturalista en la que se ha introducido históricamente al sexo femenino como mujer-naturaleza y que aún se mantiene vigente y se respira por todas partes. Ni abordamos con ello una postura dirigida hacia un argumento biológico. Más bien, intentamos proponer otra mirada más “humana” hacia la concepción del cuerpo, intrínseco a la materia. Una relación que el posmodernismo dio por terminada.

El conjunto se convierte en parte del proceso del acto. No aparta la conexión entre cuerpo y espacio. Y donde

al mismo tiempo ahí no existe separación entre producción y disolución, no hay finalidad. [...] En un sentido su proceso de creación es otro aspecto de su posición 'en medio de'. Ella instala en movimiento un proceso, pero no controla su resultado. Ella le permite a la naturaleza seguir su curso.¹¹⁴

En el diálogo que Mendieta realiza con la naturaleza, su situación personal no queda de lado. La convierte en metáfora, va más allá del plano literal. Cada *Silueta* pareciera una concentración de materia, la cual fue sacada de su sitio, de su origen, y se vuelve a sí misma. Para ello, integra la silueta prototípica al espacio intervenido usando la misma materia o alguna similar u orgánica. En ningún momento busca sobrepasarla ni desplazarla de su contexto original para situarla en una jerarquía distinta. Guy Brett cita de Mosquera que la actitud de Ana Mendieta ante la materia es más modesta; en ella “ el ser humano se despliega hacia la tierra, se integra al medio natural... El acercamiento de Ana no es arrebatador ni violento, por el contrario, explora hacia una fusión íntima.”¹¹⁵

¹¹⁴ Guy Brett, *op. cit.*, pág., 185. La traducción es mía.

¹¹⁵ Cita de Guy Brett, *op. cit.*, pág., 194. La traducción es mía.



Figuras 24-28
Ana Mendieta, *Sin título*.
Serie: Siluetas, 1975-1985



Esto nos hace acercarnos nuevamente a la propuesta pontyana, la cual insiste (positivamente) en el sujeto de la percepción, que no es lo mismo el sujeto sensorial. Citamos de él lo siguiente: “En la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos el objeto y nos confundimos con éste cuerpo que sabe del mundo más que nosotros, así como de los motivos y los medios que para hacer su síntesis poseemos”.¹¹⁶ O sea “estamos dados”, esto alude, desde palabras de Bonnie Mann, que nos envolvemos y situamos en un mundo físico y social, un darme a mi mismo. El mundo, entonces, es el punto de soporte de nuestro cuerpo.¹¹⁷

Cuando miramos las fotografías, a pesar de estar fuera del espacio real, el instante es perturbador, no se haya una significación rápida, es más, podría pensarse que no hay un principio ni un fin, sino un instante. En algunos casos, hay secuencia en las fotografías y, podemos más o menos ubicar la continuidad del fenómeno, pero en otros casos no, sólo está un momento súbito que evoca el devenir. Esta búsqueda simbiótica con el fenómeno y el cuerpo que recurre a la memoria, como bien dice Merleau-Ponty, es “cierto tipo de simbiosis, cierta manera que tiene el exterior de invadirnos, y el recuerdo no hace aquí más que derivar la armadura de la percepción de la que él [el fenómeno] ha nacido”¹¹⁸.

El uso de los materiales de la tierra, además de poder interpretarse desde lo efímero del cuerpo y la disolución.¹¹⁹ Queremos atraer la atención desde una postura de compromiso unificador y de comunión con el universo que corresponde hacia una coparticipación. Pareciera un pensamiento ecológicamente sencillo, biológico y utópico, sin embargo, nos parece complejo su planteamiento, porque mantiene en su centro una distancia enorme con el sistema de pensamiento con el

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *op., cit.*, pág., 253.

¹¹⁷ Bonnie Mann, *op., cit.*, pág., 128.

¹¹⁸ Maurice, Merleau- Ponty, *op., cit.*, pág. 331.

¹¹⁹ Charles Merewether realiza un ensayo muy interesante sobre la obra de Mendieta desde la idea de disolución del cuerpo, del sacrificio y de la vida-muerte. Este análisis gira alrededor del pensamiento de Georges Bataille y, principalmente, del libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Este último como influencia primordial para el trabajo de la artista. Ver en Gloria Moure (ed.), *Ana Mendieta, Poligrafía*, Barcelona, 1996.

que se ha construido una relación separada entre cuerpo e idea, entre materia y forma. Creemos que Ana Mendieta alude, sino concientemente, a una postura políticamente comprometida con otro sistema de pensamiento, proponiendo la presencia del “cuerpo vivo”.¹²⁰ Ella alude a un cuerpo que percibe, provoca al cuerpo a abrirse a la percepción de la materia, a lo sensible. Y que más ejemplificado que hacerlo con las energías vitales en su ambivalencia, como lo realiza la artista. La filósofa Bonnie Mann, nos explica que una vez que “la necesidad” sea regresada a su materialidad, es decir, que el cuerpo esté en sí; se respetará la relación entre “libertad” y “necesidad”, y podremos respetar al cuerpo, que no es un cuerpo discursivo, pero sí el vivido. Esto significaría el respeto de los propios espacios.



Figuras 29-30 (arriba)
 Ana Mendieta, *Sin título*.
 Serie: Siluetas, 1975-1985.
 Figura 31 (abajo)
 Ana Mendieta, *Guanaroca (Primera Mujer)*
 Serie: Siluetas, esculturas rupestres, 1975-1985.

¹²⁰ Merleau-Ponty diferencia entre el “tener sentidos” del “tener un cuerpo”. Cuando se habla de los sentidos, se reduce a la participación de cada uno de ellos, digamos que al sujeto lo dividen en sentidos. Sin embargo, hablar del cuerpo es donde suceden un despliegue de percepciones y de correspondencias intersensoriales más allá del segmento del mundo que percibimos.

El hecho de simplificar la forma de su cuerpo en una silueta típica, hace “abierto” su obra en dos sentidos. Por un lado, Ana Mendieta escoge una forma prototípica que se repite (sin repetirse) en cada Silueta y obtiene un signo que sea identificatorio. Éste lo va reajustando constantemente, y en otros casos lo sintetiza hasta el grado de crear un nuevo signo. Como en el caso de sus relieves. (ver figura 29-31). La identificación trasciende a otras mujeres y hombres. Es una propuesta de reflexión y de autorreflexión. Guy Brett cita un comentario hecho por Mendieta y comenta lo siguiente: “Mi obra es fundada en la creencia de una energía universal, que circula a través de todo: desde un insecto hacia el hombre, desde el hombre a la visión, de la visión a la planta, de la planta a la galaxia.”¹²¹ Y por el otro lado, nos encontramos con la fluidez y el movimiento de esa disolución sin fin. Pareciera que la silueta se integra al lugar de donde vino. Y habla Brett ante ello lo siguiente: “La disolución de la imagen del cuerpo en Siluetas, como una abertura o abandono hacia las fuerzas naturales, carga una poderosa terapéutica alteración. El exterior fluye en el interior, y el interior fluye hacia el exterior.”¹²²

¹²¹ Citado por Guy Brett, *op. cit.*, pág., 199. La traducción es mía.

¹²² Guy Brett, *op. cit.*, pág., 201.

mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de
sabiduría y de consejo;
mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada
peregrinación
sube —arrastrando la oscura cauda de su memoria—
hasta la pira alzada del suicidio.

Rosario Castellanos.
Lamentación de Dido

III. ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO E INTERPRETACIÓN DE MI OBRA ESCULTÓRICA.

Este capítulo integra tres instalaciones de mi autoría: *Envolturas codificadas* (2008), *Alterada expansión en un acto de fe* (2009) y *Marías (Triada)* (2009-2011). Las dos primeras han sido expuestas, por lo mismo, las imágenes que presento contienen la atmósfera por la que fueron planteadas para su instalación. La tercera pieza aún continúa sin ser presentada al público. A continuación realizaré un análisis interpretativo en el que explico ciertos aspectos del proceso creativo y conceptos que describen estas obras escultóricas.

La importancia que le he otorgado a la materia, el espacio escultórico y la identidad femenina, tienen su antecedente en las conclusiones que obtuve de mi tesis de Licenciatura titulada *Fragmentos de Identidad. Autorretrato Femenino. Interpretación de obra plástica*. En ella encuentro un vínculo entre la materia y mi cuerpo que dan lugar a conexiones identificatorias para hablar de mi, de mis deseos, de mi erogeneidad, etc. Aunado a éllo, se amplía el interés por encontrar respuestas a lo que se le llama Identidad femenina y otros aspectos de la vida cotidiana.

La experiencia plástica hasta ahora obtenida, la información teórica y mi propia historia, me condujeron a interesarme y darle importancia al discurso matérico que se refleja en la forma, correspondiendo a diversas referencias simbólicas, metafóricas e icónicas, todas ellas vinculadas a la identidad femenina. Es decir, como artista uso la cualidad de la materia que corresponda significativamente a

aquello que se vincule con mi propio sentir y percepción y, asociándola a la significación de la realidad, tanto privada como pública. La materia elegida circula por la identificación entre yo como artista y mi realidad como mujer, por ésto a esta materia la considero como materia sensible.

En estas obras, enfoqué mi atención en la parte significativa de la materia: *Envolturas codificadas* y *Marías* y, en su parte fenomenológica: *Alterada expansión*. Los elementos matéricos que uso en estas obras participan en el espacio escultórico de modo simbólico, conceptual y estético.

Con el análisis previo a este capítulo queda explicado conceptualmente esos tres grandes temas en los que baso mi obra y mis conocimientos en la plástica. Por lo mismo, sólo resaltaré aspectos que conciernen a los temas que abordo en cada instalación.

3.1 Envolturas codificadas.

La obra *Envolturas Codificadas* tiene su antecedente desde noviembre 2008, la cual desde un principio, se concibió como obra en proceso; ya que las circunstancias inherentes al concepto de dicha obra, adelantaron parte de su construcción de modo positivo y en beneficio de su conclusión. Hasta este momento, la instalación está integrada por cuatro envolturas de tela cosida y bordada a mano, que se sujetan de distintos puntos del techo. Cada una tiene un tamaño natural específico.

Envolturas codificadas, es una escultura- instalación (Ver figura 32) que alude de manera metafórica en su origen al cuerpo singular, como elemento principal y, al mismo tiempo la pluralidad del género femenino. Me interesa considerar en esta obra a la identidad y su relación con la condición del *ser* mujer portadora de un “cuerpo” como recipiente de lo femenino y de lo vivido a través de la piel. Es para

mí, el cuerpo como el único espacio propio que habitamos. Y que pareciera apartado de la vida cotidiana, pero, pero está ahí dialogando y compartiendo “secretos” en silencio.



Figura 32.
Envolturas Codificadas
Tela cosida y bordada a
mano, yeso.
Medidas Variables.
2008.

Cada *envoltura* está hecha por fragmentos de tela cosida y bordada que edifican una especie de cubierta, sugiriendo la forma del cuerpo humano. Estos cubiertas-cuerpos *simbólicos*, registran y develan emociones reprimidas, accidentadas y, las trascienden hacia el exterior, a través de pequeños índices que transforman la figura elemental del cuerpo.

Paralelamente, enfoco mi atención al tema de la piel más allá de ser una cubierta del esqueleto, músculos y órganos del cuerpo, sino como una superficie que juega un papel primordial de identificación e intermediación de lo que está afuera y lo que está adentro. Es para mí, como un recipiente de lo vivido, que permite la distinción y nos reafirma como individuos. Es también, indomable al tiempo y al espacio y, paradójicamente, dócil. En la piel transita un lenguaje dejado por *marcas* psíquicas de afecto, de angustia, de deseos cumplidos e insatisfechos y de modificaciones fisiológicas, todas ellas cargadas de significación de *uno* para sí

mismo y de *uno* para el *otro*.¹²³ Entonces, cada envoltura evoca metafóricamente a la piel de un cuerpo singular.

Por tanto, estas envolturas son espacios contenidos y translúcidos, que han transitado por la memoria y desde ella se construyen. Ahí se revelan, de la manera más transparente y ligera, signos traducidos en síntomas que dan *fe* de la historia de la experiencia de sus portadoras. (ver figura 38)

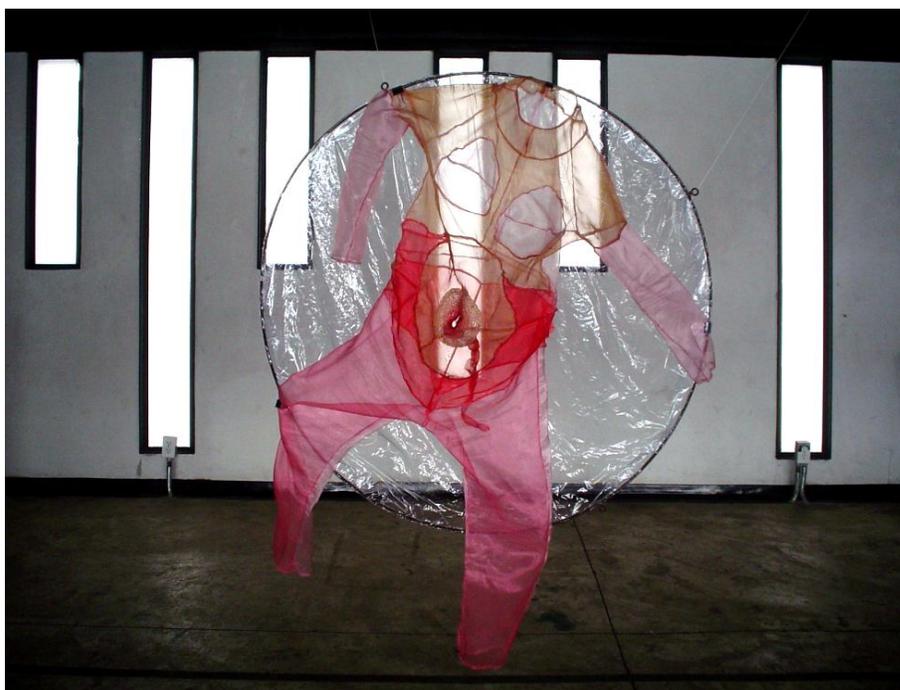


Figura 33.
Performance
DE LA INTIMIDAD
Lia Domínguez R.
Duración: 15 minutos.
Lugar de realización:
FARO Tlahuac.
10 de octubre 2008.

En una de las piezas (figura 33) hago uso de lo sutil y lo delicado para evocar el *recuerdo íntimo* de aquello que constituyó (en presente y en pasado) parte de la posibilidad que tiene el cuerpo femenino: la maternidad. Esta envoltura fue sede del cuerpo de la artista Lia Domínguez, quien en ese momento estuvo embarazada y, lo portó para intervenir la instalación y desarrollar su performance titulado *De la Intimidad*. De ella cito lo siguiente:

¹²³ El tema de la piel y su vínculo con la psique, ampliamente nos lo presenta Didier Anzieu en su libro *El Yo-Piel*, Traducción de Sofía Vidarrazaga Zimmermann, Biblioteca Nueva, España, 2003. Cuya influencia y referencia ha sido constante en esta tesis y mi obra.

La intimidad, producto del pudor, de la mente y el esquema humano social, también puede ser un momento de soledad y de recogimiento donde el estar embarazada significa trabajar por dentro y por fuera, vivir en un espacio compartido con un nuevo ser. La intimidad, proceso de aceptación de la única condición real del ser; capacidad de identificar objetivamente la infinitud de posibilidades que encerramos en las condicionantes que hemos creído ser. De la intimidad es un performance que encuentra una paradoja entre lo natural y lo artificial, dos partes de una realidad humana, complementarias como lo masculino y femenino para dar vida a un tercero, un bebe.¹²⁴

Lo anterior, plantea en el espacio plástico, el poder y alianza entre la mirada subjetiva y la libertad de “re-creación”; a su vez, la *complejidad* de un individuo-mujer en un terreno más indefinido, transitorio y versátil. Entonces recorro a la metáfora para ampliar las señas de identidad hacia lo “inabarcable del yo”. En esta pieza resalto, exteriormente, la zona erógena en la que Lia depositó y deposita sus anhelos, sus emociones, sus deseos. (ver figura 34)



Figura 34
Detalles de *Envolturas
Codificadas*
Tela cosida y bordada a mano.
Medidas Variables.
2008.

En su ensayo sobre la escultura, Manfred Schneckeburger reconoce de Cristian Norberg-Schulz, que la escultura contemporánea plantea un “espacio existencial”, en el que habitamos y actuamos. Además de que son “espacios cargados de psicología, de modelos de comportamiento específicos, de recuerdos y de

¹²⁴ Obtenido de un escrito hecho por la autora.

alusiones a la vida diaria.”¹²⁵ Y continua considerando de Norberg-Schulz, que éstos convocan de alguno u otro modo a la “huella de la memoria”, como el caso del llamado “espacio existencial” donde se dramatiza de manera interna o externa al cuerpo, se contrastan materiales y objetos, para provocar sensaciones psíquicas y percepciones físicas, etc.

En este caso, cada envoltura codificada es un espacio en el que se caracteriza la intimidad del cuerpo femenino y, con la idea de la calidad de *ser cuerpo*, es a la vez, un espacio externo. ¿Dónde se encuentra el límite entre ellos? En los detalles significativos dados por la memoria individual, que constituye nuestra historia personal: “La identidad propia, es decir, identificarse uno a sí mismo, se experimenta en la vida diaria, el ser uno mismo y no otro. Lo que parece significar que la identidad no es un estado estático sino un proceso.”¹²⁶

Presentar varias envolturas que identifican cuatro distintas personas, es no pasar inadvertida la frontera entre lo privado y lo público. Motivo por el cual me llevó a realizar *Envolturas codificadas* en la colectividad. Cada pieza tiene medidas que corresponden a personas específicas, quienes aceptaron participar para esta obra. Su participación estuvo dada con ciertas preguntas que les realicé para poder conocer un poco más sobre algunas zonas de su cuerpo que evocan síntomas de las emociones. Y con ello, enfoqué mi atención a interpretarlas.

Recordando que la identidad personal se edifica desde nuestros estados mentales hasta el reconocimiento de los demás; no podemos ser indiferentes y alejarnos de la sociedad. Las calles, por ejemplo, como la casa son lugares de encuentro y, no sólo con el otro, con nuestro semejante, sino con uno mismo. Por eso, la persona es parte integral de ella. Acercarse al otro, como lo comenta el filósofo Enrique Villanueva, es una necesidad humana para la autocreación, es un compromiso

¹²⁵ Manfred Schneckenburger, *Arte del siglo XX*, Vol. 2, Traducción del inglés Ramon Monton i Lara, Taschen, Koln, 1999, pág. 561.

¹²⁶ Gabriela López Portillo, *El tiempo de la Experiencia. El uso del cabello en la escultura contemporánea*, Instituto Nacional de las Mujeres, Distrito Federal, 2002, pág. 131.

individual y social. Y continua diciendo, que es relevante para la persona ser idéntica a si misma¹²⁷, pero hasta ¿qué punto nos comprometemos con ello sin “abandonar ni la creencia ni la realidad de nuestra identidad”? y, si lo hacemos, ¿cuál sería el precio por tal abandono?

Ser reconocido por el otro, es afianzar la identidad de la persona, es soporte al desarrollo de la individualidad y (de algún modo) de la autoestima. Paralelamente, el reconocimiento introduce a la persona en un grupo, y lo afirma, como colectividad y, en la consolidación de ese entorno.



Figura 35.



Figura 36.

¹²⁷ Enrique Villanueva comenta que para afianzar la identidad de la persona está la importancia de ser reconocido por el otro, lo cual introduce a la persona en un grupo y, podría decirse, en la enajenación, ya sea por opresión e indignidad humana y, por otro lado, desde la pertenencia sin descuidar al uno mismo. Ver en Enrique Villanueva, *Las personas*, op., cit., pág., 77.

Así mismo, me apoyo en las “marcas ficticias” y metafóricas¹²⁸ (ver figura 34 a la 37) como reminiscencias de sensaciones y de percepciones archivadas, las cuales aparecen como extremidades alargadas, como orificios que conducen a aquello que se encuentra más allá de la piel, y / o en el uso de una serie de cortes de tela cosidos que representan lo impreciso del ser humano, y a la vez, su articulación.



Figura 37.
De *Envolturas Codificadas*
Tela cosida y bordada a
mano.
Medidas Variables.
2008.

Busco despertar afectos y “comuni3n” en quienes lean y signifiquen estas se~ales al intercambiar asociaciones en el uso del material y en la forma. Mi inter3s con

¹²⁸ Las marcas ficticias son aquellos indicios a modo de cicatriz o se~al “metaf3rica” de aquello que sucedi3 en el cuerpo, como resultado de una herida, del placer o del da~o, ya sea ps3quico o f3sico.

ésto es convocar al reconocimiento de nuestro cuerpo, no en su totalidad, sino en los fragmentos que constituyen un tiempo específico y, que en conjunto indaguen en la reflexión individual, para no olvidarnos de uno mismo. En este caso, lo evoco sutilmente en el cuerpo femenino, a su sensualidad, a *lo femenino* y a su trasgresión. Aquí, el discurso matérico apoyado en la forma, es inherente a esta memoria convocada, que representa entre otras cosas, una realidad íntima e ideológica. Es decir una *materia sensible* que significa. La tela cosida, los detalles bordados, los cortes sobre el material, los hilos mezclados con yeso, no están de más.

Los trabajos de aguja (coser, tejer y bordar) fueron redefinidos a partir del siglo XV, como arte doméstico que no requería de razonamiento matemático o genio individual, sólo labor manual y, significaron domesticidad y “feminidad”. El ocio se consideraba otro enemigo de la castidad femenina, porque según alentaba comportamientos viciosos, obscenos e ilícitos. Por tanto, este trabajo, según los predicadores y moralistas, mantenía ocupado tanto el pensamiento como el cuerpo de la mujer:

La figura ideal de una mujer que, siempre activa y laboriosa, sabe superar las insidias del ocio armándose de aguja, hilo, huso, lana y lino es común a toda la literatura pastoral y didáctica, desde los sermones de los predicadores a los tratados morales de inspiración aristotélica y las obras pedagógicas de los laicos.¹²⁹

En las artes plásticas se ha retomado la labor de aguja asociando estos materiales con la tradición femenina, intercalándolo con el pensamiento feminista y el conocimiento del arte. A veces he escuchado llamarlos labor de “chambrita”. Sin embargo, lo interesante de esta actividad es su carga histórica e ideológica que a través de su manipulación logra deconstruir aspectos tradicionales y enriquecer propuestas plásticas actuales. Entonces, si interviene el yeso en éste planteamiento, ¿qué asociaciones ideológicas y perceptuales nos puede generar?

¹²⁹ Carla Casagrande, “La mujer custodiada”, en Georges Duby y Michelle Perrot, Traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Vol. 3, Taurus, Madrid, 1992, pág. 138.

En este espacio (entre lo público y lo privado) cada *envoltura* emerge en si misma y frente a la otra. No se ocultan entre si, sólo *son*. En la colectividad valoro al cuerpo como distinción y reafirmación como individuos. No en la superficialidad de la imagen sino en la interioridad del cuerpo y, también, como enlace donde se establece la continuidad de nuestra memoria y la experiencia. En la multitud este mismo cuerpo tiende, peligrosamente, a unificarse y a despersonalizarse para entablar relación con el otro. Lo que lleva a desconocernos de nosotros mismos, de nuestras cualidades o atributos que nos caracterizan o de nuestras potencias.



Figura 38.
De *Envolturas
Codificadas*,
2008.

Perpetuarnos en el tiempo ha sido siempre uno de los fines del ser humano, las momificaciones, las máscaras mortuorias, el linaje familiar, las herencias, las cremas para reducir las arrugas indicadoras de la edad o las operaciones faciales que intentan a como de lugar regresar al cuerpo a una edad ideal. Todo ello y más son motivos que justifican nuestro miedo a la corporeidad. Por una parte, no podemos vivir con esa realidad tan verdadera, de algún modo sutil o no, la

velamos. Sin embargo, alejarnos de ella es alejarnos de lo humano, de los valores elementales que coadyuvan al *ser social*.

A partir de la identificación que cada una de las participantes hace de sí misma en relación al dolor¹³⁰ y ubicación de éste en su cuerpo, es un tipo de reconocimiento de nuestros estados mentales y ciertas particularidades catárticas de esas emociones, también, de esos estados psíquicos que nos componen. La conciencia de la materialidad de sí mismos y frente al otro, es motivo primordial en *Envolturas Codificadas*.

Por otro lado, creo que la identificación del dolor y del erotismo y la sensualidad en el cuerpo, nos advierten e influyen en el reconocimiento de nuestra corporeidad y materialidad.¹³¹ Desde una visión psicoanalítica, para Didier Anzieu un dolor intenso y constante, “desorganiza el aparato psíquico, amenaza la integración del psiquismo en el cuerpo, afecta la capacidad de desear y a la actividad de pensar.”¹³²

Nadie busca sentir dolor, sólo aquellos con tendencia masoquista que encuentran en el dolor placer. Ni nadie siente gusto al tenerlo, y menos aquellas personas que el dolor persiste por tiempos largos. En esta obra quiero ponderar tanto la sensualidad (como constitución íntima y sensual del cuerpo), pero también, el reconocimiento del propio cuerpo en estos estados alterados: dolor y placer. (Ver figura 37). El uso de una gama de rojos y ocre, hablan simbólicamente de la alteración erótica en el cuerpo.

¹³⁰ Mi interés es darle lugar a lo personal dentro de lo común. Para lograr ésto, recurrí a un grupo de 10 mujeres, que aceptaron participar en la obra. Y, quienes con sus respuestas, encontré parte de su mundo privado, de su condición femenina. Definitivamente, su *participación* abrió un nuevo acercamiento al concepto de identidad buscado para esta obra.

Los resultados surgieron a partir del desarrollo de una serie de preguntas para conseguir distintas reflexiones sobre la percepción del dolor en el cuerpo femenino. Las preguntas van encaminadas a la frecuencia del dolor, a su identificación por la persistencia, a su localización en zonas o partes del cuerpo, a la exploración del dolor a partir de descripciones, a las posibles razones del dolor y al reconocimiento de su sintomatización en la superficie del cuerpo, o sea, la piel.

¹³¹ Cuando brota algún síntoma en nuestra piel o sentimos dolor en algún sitio de nuestro cuerpo, en ese momento, nos damos cuenta que no sólo somos órganos y esqueleto, somos más bien, una compleja relación de emociones, funciones físicas, funciones psíquicas, etc., somos cuerpos que experimentan y, por ello, no hay duda de que habrá angustia, tensión o dolor.

¹³² Didier Anzieu, *op. cit.*, pág., 219.

3.2 Alterada expansión en un acto de fe.

Alterada expansión en un acto de fe (2009), (ver figuras 39 a la 43) es una obra que plantea el tema de la *sensualidad femenina* parafraseando al orgasmo *femenino*, siendo ésta efímera, procesual y a la vez metafórica. Consiste en una instalación de varios pedestales de fierro, que en la parte superior se encuentran presentados (en una pequeña plataforma) corazones de cera, casi de tamaño natural. Son representaciones de un órgano del cuerpo humano con formas sencillas y, en su generalidad, repetitivas. Lo más interesante es que de ahí desemboca el objetivo de la pieza, pues estos corazones son huecos y de forma realista y, en su interior contienen luz. Cada plataforma sostiene desde uno hasta tres corazones, la cera tiene diferentes tonalidades, lo cual ayuda a que la luz interna refleje calidades atmosféricas.



Figura 39
Alterada Expansión en un acto de fe, medidas variables, cera e iluminación, 2009.

La forma escultórica que destaca, invariablemente, es la de un corazón. Sabemos que no es cualquier órgano de nuestro cuerpo, lo elegí por ser aquel que fisiológicamente permite el acto de vida, el acto en sí para acercarte a alguien y a

uno mismo, es el órgano que nos impulsa a dar el paso y, del cual, simbólicamente nos hemos arraigado al concepto: del *amor* o el afecto.

En el análisis simbólico, que Juan Eduardo Cirlot realiza sobre este órgano, destaca la idea de que el corazón es el punto principal o central dentro del esquema del cuerpo humano y privilegia su valor frente al cerebro y al sexo (órganos sexuales). Es considerado en la doctrina tradicional como el verdadero sitio de la inteligencia y, al cerebro como una herramienta de realización. Además, todo “centro” simbólicamente lleva al sentido de eternidad y las representaciones visuales referentes “al centro” se han relacionado con el corazón; ya sea como sustituciones o correspondencias. Los egipcios, por ejemplo, embalsamaban dejando dentro del cuerpo sólo el corazón, como “centro necesario del cuerpo para la eternidad”.¹³³



Figura 40
Detalle de
*Alterada Expansión en un
acto de fe*, 2009.

Su forma realista permite referirnos automáticamente a este órgano, no hay duda que se refiere a un corazón humano (ver figura 40 y 41). Es un icono común, fácilmente reconocible por la sociedad. Están agrupados en pares o tercias, pero también, de modo individual. Al juntarlos se plantea la interacción y encuentro

¹³³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Destino, Barcelona, 1992, pág., 149.

simbólico entre cuerpos humanos y lo afectivo de éstos. Con ello, podemos reflexionar sobre el intercambio sensorial afectivo -erógeno con otro cuerpo. Como instalación efímera resalto la transformación de la materia (cera), de sólido a líquido y viceversa. Con ello planteo el valor humano de compartir el espacio, ya que en ningún momento las distintas ceras se llegan a mezclar en el acto de transformación. Las ceras avanzan lentamente al entrar en contacto con el calor, en paralelo o a destiempo. Cito lo siguiente sobre el valor del encuentro erógeno-afectivo entre sujetos individuales:

En tanto somos seres aislados, discontinuos, destinados a morir cada uno su propia muerte única, la experiencia de goce con el semejante es una de las vías que nos devuelve a la continuidad [por momentos], que nos posibilita sumergirnos en las profundidades inconcientes, aliviar la angustia de soledad y retornar al mítico paraíso de los orígenes, al claustro materno, a un espacio psíquico y corporal cálido y seguro. La individualidad se desdibuja en beneficio del alivio para ese sujeto que logra internarse en los confines de su materialidad. *La pulsión de muerte introduce al Nirvana y está al servicio de la vida.*¹³⁴



Figura 41.
Detalle de
*Alterada Expansión en un
acto de fe*, 2009.

¹³⁴ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág., 129.

Y también, resalto el vínculo humano en su dimensión de alteridad y sensualidad donde el “otro” adquiere relevancia:

No se trata meramente de encontrar un objeto adecuado para satisfacer los requerimientos de placer. Emerge el vínculo humano en su dimensión de alteridad y respeto. La ley se hace carne. La sensualidad penetra en los altos valores y la consideración del otro adquiere relevancia. Ese otro que Freud denomina con la palabra *Nebenmensch* [...] y que literalmente quiere decir: ‘ser humano a mi lado’, ‘mi semejante...’¹³⁵

Como anteriormente comenté, existe una continuidad de forma en los corazones. Sin embargo, al acercarse a ellos, existe su particularidad. Esta diferencia casi inexistente apoya la idea anteriormente descrita sobre el detalle del signo. Dicha repetición puede, también, referirse a un mundo industrial (en serie) sin modificación alguna, pero paradójicamente, muy humano por el hecho de lo impredecible en su materialidad. En este caso, cada corazón muestra la cualidad matérica de la cera en la transitoriedad del proceso de derretimiento y solidificación. Es casi imperceptible la multiplicidad de las formas que quedan cuando vuelve a su estado natural. Es decir, metafóricamente está planteado que en los detalles (en los que no reparamos), nos encontramos en *la individualidad* y en *el reconocimiento del ser-humano*.

Durante el recorrido de la instalación, suceden cambios matéricos impredecibles y relaciones imprevistas entre uno o más corazones. Además, no es posible determinar algún género sexual en específico ya que las formas son casi iguales. Por lo tanto, la forma icónica y el planteamiento espacial se dirige más hacia lo erótico y, específicamente, a la llamada *sensualidad femenina*, la cual es una de mis principales referencias. Este término (lo femenino) no sólo es un asunto de mujeres, sino de todo ser humano deseante. Decidí utilizar este tema porque pertenece a la esfera sexual de la mujer y, también, porque de este erotismo

¹³⁵ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág., 131.

sucede una apertura más allá de la tradicional consideración del orgasmo. La “sensualidad femenina” descubre a un cuerpo expansivo, lugar perceptual donde suceden intercambios, sensoriales – afectivos – erógenos, al compartir con otro cuerpo un espacio íntimo.

Me refiero al espacio íntimo donde accede todo cuerpo deseante (femenino, masculino). Y donde *lo femenino* tradicionalmente es visto como lo oculto, lo indefinible, la ilegalidad corporal, lo sin límite, lo imprevisible. En este espacio no existen modelos a seguir y, los cánones tradicionales de la sensualidad se pierden. El individuo se busca en su *materialidad* y acontecen transformaciones evocadas por el impulso: “El cuerpo erógeno se asemeja a una banda de Moebius en la cual lo externo y lo interno se suceden sin discontinuidad y se transita de lo superficial a lo profundo, de lo epidérmico a lo visceral.”¹³⁶

Cuando observamos el proceso de transformación del material, destacan significativamente aspectos como: fluidez, desbordamiento, trasgresión, temperatura, materialidad, expansión, sutileza, temporalidad.... Todos ellos están presentes en el problema escultórico que estoy abordando y, a la vez, dentro del propio cuerpo. Así pues, mi concepto de *espacio* parte del cuerpo, es el referente directo del *espacio escultórico*; desde aspectos íntimos y aparentemente irreconocibles, hasta su acercamiento al exterior. El espacio perceptual está íntimamente ligado a ella, desde lo simbólico hasta lo vivido.

La materia usada suscita asociaciones que enfatizan estos temas. Es un instrumento fenomenológico, con carga significativa, que transporta iconografía y metáforas.

¹³⁶ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág., 17.

Los corazones al derretirse se convierten en masas amorfas, como el cuerpo en estado de transgresión, sin territorio demarcado y la cera vuelve a su estado natural dejando atrás formas inesperadas, (ver figuras 41 y 42). La materia sólida se emblandece y se irregulariza o cambia su constitución con la luz. La materia es en *sí misma*. Además, el espacio en el que sucede la transformación es un espacio en movimiento. La artista visual colombiana Rosario López, dice que “El movimiento se da en el espacio libre, allí está lo intangible, la posibilidad de percibir las vivencias”¹³⁷; manifestándose, también, en el cuerpo mismo.



Figura 42.
Detalle de
*Alterada Expansión en
un acto de fe*, 2009.

Desde el ámbito escultórico, cito lo siguiente de Hans Joachim Albrecht, quien describe al *yo corporal* como:

‘una forma espacial verdaderamente real, libremente móvil’, que ‘se distingue por la característica esencial de lo propio’, de lo que ‘me pertenece a mí mismo inmediatamente’, ‘de lo distinguido por mi yo (mi alma)’. Dentro de esta figura espacial se localizan además todas las experiencias de contactos. Finalmente la voluntad puede atacar inmediatamente a sus partes y miembros.¹³⁸

¹³⁷ Ivonne Pini, “Rosario López. Reflections on the sculpural” en *Artnexus*, junio-agosto, No. 69, vol. 7, Florida, 2008, pág., 77.

¹³⁸ Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, pág., 31.

Relacionando la forma metafórica del corazón con las transformaciones de la materia, nos lleva a reflexionar sobre la frontera con las leyes biológicas. En el cuerpo femenino suceden transformaciones: menstruación, embarazo, partos, lactancia... orgasmos. El concepto de “voluptuosidad” es herencia de la sensualidad femenina, en la que los orgasmos femeninos son inexactos, imedibles, presentan características cambiantes, ilocalizables e inestables, son libres.

Así pues, el cuerpo-corazón, experimenta voluptuosidades, se desinhibe (o lucha por hacerlo) y los corazones (cuerpos) hablarán de su carácter de perecederos (ver figura 42), esa es su materialidad, la más rechazante. Recordando a los cuerpos erógenos, los efectos de ideas conscientes e inconscientes y la rememoración de afectos, de fantasías, de olores, de sonidos; una “combinatoria de sensorialidades”.

Finalmente, la instalación invita al observador a vivir el detalle, se tiene que adentrar al proceso para entender la pieza, se entera desde el acto del acercamiento (como una lupa), lo que acontece en ese espacio, y así, lo convierte en suyo. Además, lo lleva al ámbito del espacio psíquico y recurre a su memoria sensible y simbólica. Es como una plataforma hecha de experiencias personales,

[...] que se manifiesta en la inmediata realidad de la vivencia, se contrapone su relatividad, que resulta de sus dependencias recíprocas en esferas psíquicas. Esta relatividad sólo puede advertirse y comprobarse desde una distancia crítica, cuando el sujeto abandona la perspectiva interna, ingenua y vinculada a la vivencia y se sitúa en cierto modo junto a sí mismo. El resultado son las leyes psicológicas según las cuales se estructura el contenido de conciencia ‘espacio’.¹³⁹

¹³⁹ Hans Joachim Albrecht, *op. cit.*, págs., 40-41.

Así, la atmósfera que se produce con la luz que emana de los corazones, la música permanente¹⁴⁰, el olor de la cera, y las asociaciones con la materia, acoge al espectador en la intimidad, en un espacio conciente, perceptivo sensorial.

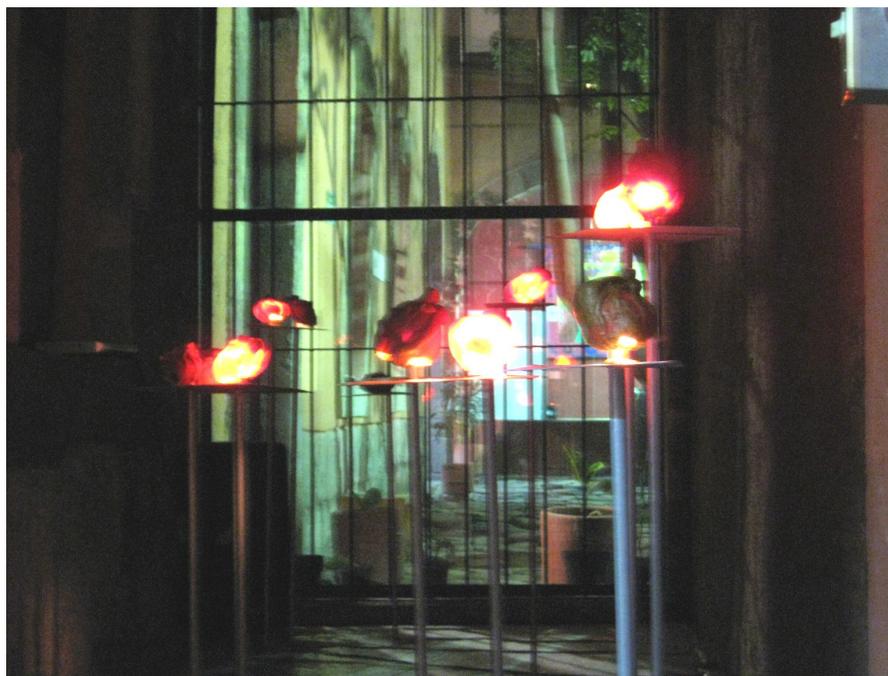


Figura 43.
Alterada Expansión en un acto de fe,
2009.

¹⁴⁰ Para esta instalación incorporé sonido pregrabado. Interpretado por Jorge Hoyo.

3.3 Marías (Triada)

Desde la complejidad que tiene hablar y delimitar aspectos que han construido la identidad de una persona, la obra *Marías (Triada)*, (2009-2011), plantea de nuevo al *cuerpo* femenino como fiel portador de todo aquello que nos individualiza y nos compromete con el exterior y, en este caso, será a través del *lenguaje de la palabra*, que hablará de la persona en sí misma y su alcance social.

Esta instalación (ver figura 44) se integra por un grupo de tres cuerpos femeninos repetidos (en serie) y desnudos, que son copia de un molde directo obtenido del natural, o sea, de *María Figueroa*. Estas tres “Marías”, cuyos títulos individuales son: “María: Acuerdo sonoro”, “María: Dulce voluntad, mi cuerpo” y “María: Presencia cautiva”, son trabajadas con vendas de yeso e intervenidas con distintos materiales. La intención que tengo para su ubicación en el espacio hace mención de sus particularidades que las constituyen. Mientras, que el espacio escogido deberá ser amplio con la posibilidad de direccionar la luz de modo cenital (o de picada) hacia cada pieza, con el fin de teatralizar la escena. Y con ello, subrayé su existencia en ese espacio en el que se percibirá tensión e intimidad.

Las tres piezas nos dan clara intención de ser resultado de un molde directo y a pesar del parecido con María (original), no intentan aparentar una realidad, ni tampoco ser un *clon* de la modelo real. Son sólo artificios que nos otorgó la realidad (María Figueroa), pero en esta trampa del molde se encuentra la paradoja de la Identidad: ¿es uno mismo y no el otro?, pero ¿si el otro y los otros y todos, construimos la memoria histórica, hasta dónde el límite entre tú y yo y nuestros cuerpos? O ¿la intimidad de la palabra, así como es de comunicativa, la devela personal?, etc. Estas y otras preguntas se podrán hacer, abriendo la reflexión y el cuestionamiento hacia cada uno de nosotros y nuestra participación constante en la construcción de la identidad. Cada “María” repasa cierto aspecto de este concepto: el uno mismo, el colectivo, la memoria histórica y la cotidianidad, cuyos

lazos apuntalan una posible estructura en la identidad femenina. Nadie está fuera de esta ideología, unos menos otros más, etc.



Figura 44.
Marías (Triada), 2009-2011
Tela enyesada, acrílico, papel impreso e intervenido

El material (vendas de yeso, papel, pigmento) refiere a lo imperecedero, frágil, efímero y procesual que puede ser nuestra propia imagen. (ver figura 45, 46 y 47). Y también, nos provee la posibilidad de hacer una serie más allá de tres positivos, lo cual habla de la repetición y la serialidad en la que podemos vivir cuando dejamos de ser sujetos y terminamos en relaciones cosificadas. Las formas que componen cada cuerpo, no cubren una estructura ni rellenan un hueco (vaciado), más bien, las partes del cuerpo están unidas como un rompecabezas.



Figura 45, 46 y 47.
Marías (Triada)
Tela enyesada

A pesar de su serialidad, cada María está cargada de significación, no sólo por el material sino por las palabras que “envuelven” esos cuerpos. Vuelvo a retomar de la piel la idea de ser cobertura, claro que en este caso ¿de qué piel estamos hablando? ¿Desde dónde estoy articulando la idea de piel?, desde aquella que metaforiza en el entramado de palabras al cuerpo femenino, enriquecido, transgredido, subordinado, edificado y paradójicamente liberado por el lenguaje de la palabra impresa en cada María.

Es aquí donde me interesa considerar como primeros acercamientos al lenguaje de la palabra, el “baño de palabras”, que entre otras experiencias físicas y psíquicas, traspasarán la superficie de la piel (denota Didier Anzieu). También, es un ir y venir de experiencias táctiles en el cuerpo y, guarda en sí mismo afectos que provocan respuestas hacia el mundo que lo circunda.¹⁴¹ Entre esos afectos se guarda el sentido del lenguaje y circula entre las palabras una atmósfera subjetiva. De esta manera, el lenguaje verbal identifica a la persona y restablece la presencia o la ausencia, retratando una “verdad”. Le doy un lugar al cuerpo y a las palabras que circulan en él, lo cual constituye la identidad.

María: Dulce voluntad, mi cuerpo.

Esta pieza (ver figura 48) seriada ha sido intervenida pictórica y gráficamente, por la misma María Figueroa, quien a través de todo un proceso de compartir entre ambas, plantea una revaloración de su cuerpo, de su intimidad y de otros aspectos importantes que la conforman. Esta María intervenida por su propia original da fe de su integridad y su reflexión, provocando con ello un acercamiento cálido con el observador que mira una repetición. Entonces, ¡Qué sucede con esa paradoja!

Vuelvo a retomar a Didier Anzieu para identificar la importancia de la superficie del cuerpo. Él plantea desde una postura psicoanalítica y psicofisiológica referente a

¹⁴¹ En Didier Anzieu, *El Yo-Piel*. Ver principalmente, capítulos 1 y 3.

la piel, que ésta además tiene características externas que varían con la edad, sexo, etnia, historia personal, etc., como arrugas, pigmentación, pliegues, cabellos, pelos, cicatrices, lunares, olor, entre otros. Además, no es sólo soporte de la estructura ósea, muscular, etc. de este gran organismo que es el cuerpo, sino es también, cómplice de la identidad del sujeto, porque todas las experiencias del exterior las transmite al cerebro, proporcionándonos placeres o dolores, bienestar y seducción.



Figura 48.

Marías (Triada)

Intervenida por María Figueroa
“María: Dulce voluntad, mi cuerpo”
Vendas de yeso, pintura acrílica, intervención gráfica
y pictórica.

Si observamos con detalle a las tres Marías, encontramos rasgos que caracterizan a María Figueroa. El material ayuda a obtener esos detalles y, que en algunos

casos son resaltados en la intervención pictórica y gráfica. Y más aún, su cuerpo deriva de sus señas de identidad individual y genealógicas.

Pienso también en la información directa que proporciona la piel al mundo exterior, realizando la función de *inscripción de huella*, desde lo visible-biológico hasta lo intangible-social. El primero, dice Anzieu, es el primer dibujo de la realidad que se imprime en la piel como un lunar. El segundo, tiene que ver con la pertenencia a un grupo social, “marcada por incisiones, escarificaciones, pinturas, tatuajes, maquillajes, peinados y sus dobles que son los vestidos¹⁴². Es como un pergamino propio y simbólico que asegura la individualización y el sentimiento de ser un “ser único”. Así pues, la piel envuelve todo el aparato psíquico y lo prepara para la simbolización.

Alcira Alizade retoma al Yo-piel y la define como una “caja negra”¹⁴³, donde por un lado entran componentes vivenciales (afectos, percepciones, significantes preverbales y lingüísticos) y por el otro lado salen efectos conscientes o inconscientes, nuevas sensaciones y vivencias, entre otros. Podríamos decir, que en la intervención de María Figueroa se inscriben “huellas” tanto psíquicas como físicas, que en el caso de esta obra mantienen relación con lo individual, lo histórico y lo social. Anzieu nos explica el vínculo inherente que existe entre la piel y el Yo psíquico; el cual consiste en

volver imaginariamente la piel como un guante, haciendo del contenido un continente, del espacio del interior [psíquico] una llave para estructurar el exterior [las relaciones con uno mismo y con los demás], del sentir interno una realidad cognoscible [y de naturaleza subjetiva]¹⁴⁴.

¹⁴² Didier Anzieu, *op. cit.*, pág., 116.

¹⁴³ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág., 34.

¹⁴⁴ Didier Anzieu, *op.cit.*, pág., 64.

La caligrafía de María Figueroa (ver figura 49), su elección de color y las incisiones que realizó sobre el material, son índices de un acto en tiempo y espacio. Esto nos da a entender que existe un lenguaje propio, igualmente, con palabras. Las frases y palabras son el resultado del recuento de sí misma (de María F.), de una reflexión sobre su cuerpo y su autoconstrucción quedando como un documento temporal.

La conciencia de nuestro cuerpo, desde el ámbito del lenguaje de la palabra, recapitula o deconstruye la linealidad ideológica que hemos acepado, repetido y transmitido por generaciones. No obstante las experiencias del exterior cualesquiera que sean se sumergen en el cuerpo, “cubriéndolo como un manto, guarda a veces los secretos de las leyendas de las historias transgeneracionales de un determinado sujeto”¹⁴⁵.



Figura 49
Marías (Triada)
“María: Dulce voluntad, mi cuerpo”
Vendas de yeso, pintura acrílica, intervención gráfica
y pictórica.

¹⁴⁵ Alcira Alizade, *La sensualidad femenina*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pág., 52.

María: Presencia cautiva

Esta pieza (ver figura 50-51) está cubierta por capas de documentos impresos, como recortes de periódico, revistas mexicanas, y algunos pasajes de la Biblia, los cuales contienen frases y palabras que definen o evocan la identidad femenina y sus variantes que hoy en día existen. El periódico y las revistas enuncian al imaginario femenino a través de la palabra y las circunstancias que vive la mujer en este país. ¿Por qué la necesidad o insistencia histórica en medios impresos? Es un hecho que el mundo occidental, (y México está inmerso) ha construido una imagen femenina a lo largo de la historia. La Biblia es uno de los documentos escritos y articulados más antiguos, que ha fungido como motor ideológico primigenio y desenlaza en lo que hoy día escuchamos y leemos en los medios de comunicación.



Figura 50
Marías (Triada)
"María: Presencia cautiva"
Vendas de yeso, documentos impresos
y grafito.



Figura 51
Marías (Triada)
"María: Presencia cautiva"

Recordemos nuevamente, cómo se fue paulatinamente estructurando el ideal femenino, como proceso de simbolización a través del documento: Durante el siglo XII se usaron los llamados ejemplarios, cartas pastorales, entre otros. Posteriormente, en el siglo XVI, están los manuales de comportamiento, o de *la vida familiar* como el conocido *Ménagier de Paris* (1498), donde “se define la nueva ética que debe seguirse para la educación de las niñas: éstas deberán ser preparadas para sus futuros papeles domésticos en que todo se hará para comodidad del marido”.¹⁴⁶ Más adelante, en el siglo XIX encontramos los tratados de educación y los libros de urbanidad, no sin antes definir e institucionalizar la palabra mujer en la Enciclopedia de D’Alembert y Diderot.

En la Biblia (como documento histórico), encontramos pasajes donde se descalifica constantemente a las mujeres y se plantean modos de trato y vinculación con ellas.¹⁴⁷ Este orden construyó una ideología dominante con tendencia sexista marcadísima durante siglos, reduciéndose hasta la mitad del siglo XX con los primeros movimientos feministas.

La ideología está en todas partes, en el lenguaje cotidiano, en los medios masivos de comunicación, en lo más sutil y en nuestros pensamientos. Diariamente se reitera la imagen femenina y la masculina (géneros hegemónicos), asignando roles, estereotipos y normas. En esta otra María considero la imagen de la palabra escrita en forma masiva y repetitiva haciendo hincapié en la producción y reproducción de la ideología dominante referida a la identidad femenina. Como dice Eli Bartra, la ideología dominante se entromete en todas las esferas típicas de la sociedad y hasta en los nimios detalles está presente, reforzándose con distintos tipos de imágenes que recibimos desde niños, “en la escuela, en la televisión, la radio, las cuentos infantiles y los “comics”, las revistas, los

¹⁴⁶ Michel Andrée, *El feminismo*, Fondo de Cultura Económica, Distrito Federal, 1979, pág., 48.

¹⁴⁷ En el libro *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago, encontramos tan bien interpretada esa marcada ideología sexista: el silencio de María, su segregación en el espacio de la casa, los pensamientos de José sobre ella, el desinterés de éste por mantener comunicación con ella, etc. José Saramago, *El evangelio según Jesucristo*, Punto de Lectura, Distrito Federal, 2001.

periódicos..., la ciencia y el arte ..., ni las mujeres ni varones se pueden fácilmente sustraer a su influencia, que es dominante”¹⁴⁸.

Este baño de palabras escritas e impresas reflejan nuestra ideología como sociedad mexicana. Lo que aceptamos, adoptamos, reproducimos a las nuevas generaciones y entre nosotros. Esta María, no sólo habla de un género específicamente, sino subraya en la limitación de uno, el reflejo de los demás. ¿Cautivos somos de nuestra memoria?

El lenguaje de la palabra muestra una individualidad, una ideología, una estructura socio-cultural y, finalmente, un género sexual. Es imposible pensar hoy en día que la identidad es sólo individual, que es sólo *una* y que es únicamente lo que está en la conciencia. Difícilmente, se conocen los límites entre lo *mío* y lo *tuyo*, es decir, lo que es o fue construido y significado desde *mi*, estando en comunidad. La influencia que ejerce el colectivo es enorme, sin embargo y con énfasis existencialista, la percepción en nuestro cuerpo (como único receptor) es tan abarcador y selectivo que elegirá de sus experiencias con el exterior aquella con la que más se *comprometa*, consciente o inconscientemente y, a la que le dará significación. Por eso, no hay más persona que “la persona” quien establece su acción de acuerdo a las creencias sobre uno mismo, que sin ellas no podría entrar en contacto con el mundo:

Las creencias acerca de uno mismo juegan un papel especial en la determinación de la acción de cada persona. La persona que actúa lo hace creyendo que es ella la que opera en el mundo, creyendo que desea hacer esa acción y ninguna otra. Sin esas creencias acerca de ella misma no llevaría a cabo esas acciones.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, pág., 106.

¹⁴⁹ Enrique Villanueva, *Las personas*, pág., 98.

La posibilidad de movimiento, de cambio, de creación de identidad, es posible, pero sólo desde la autoconciencia. Por eso no existe una identidad para toda la vida, sin embargo, los prototipos de identificación delimitan cualquier diferencia. Hoy en día, vemos fuertes campañas publicitarias sobre “ser diferente”: una propuesta como tantas otras que plantea de modo enajenante la percepción del mundo. Es decir, la idea de “experiencia” se volvió moda, como cualquier enajenación.

María: Acuerdo sonoro.

Por último, la tercera María (ver figura 52) se encuentra completamente en blanco, tal cual como sale del molde. La imagen recuerda un papel en blanco en espera de ser escrito, bajo la pluma de ¿quién o quiénes? Mi intención con esta pieza es que sea intervenida por el público en general, por la comunidad. De modo gráfico y con plumones cualquier persona dejará su “huella”, su pensamiento, su postura frente un cuerpo que semeja al femenino. Será una recopilación de ideas y realidades a través del lenguaje de la palabra. Será el reflejo colectivo que tenemos hoy en día. El espectador dejará de ser sólo receptor para encontrarse con la posibilidad de *reconocerse* en su propio lenguaje escrito y al mismo tiempo se integre al documento plástico como partícipe de la colectividad.

Agregando a lo anterior, la palabra, las conversaciones, lo nombrado, y lo no nombrado existe cotidianamente en la vida del sujeto. Todos los días nos levantamos, salimos a la calle o dentro de nuestro espacio o casa realizamos actividades elegidas o no, y que son dictadas o influidas por todo aquello que nuestro lenguaje escrito, hablado o actuado ha tenido cabida en nuestro cuerpo y psique. Es decir, por la palabra somos, y nos hacemos existir dentro de una estructura social.



Figura 52
Marías (Triada)
"María: Acuerdo sonoro"
vendas de yeso, intervención del público.

Por ejemplo, entre la variedad de estructuras sociales, la familia, es una de las más importantes para la persona, porque "transmite estructuras de conducta y representación" a través del discurso, que termina siendo un paradójico "lazo social" y, se refuerza con todos los medios externos ya comentados anteriormente. Lo que dice o reglamenta la familia ya sea con palabras o con actitudes, las captamos y las nombramos al reproducirlas automáticamente y así nos acercamos a esa estructura, simbolizando nuestro exterior.

Con ello buscamos ser aceptados a ese grupo, a esa raíz. Por un lado, dice Néstor Braunstein que

El sujeto no tiene, como objeto empírico, otra materialidad que la del lenguaje, la de las proposiciones que el emite, los que podrían llegar a emitir. Su ser es inabordable fuera de este orden del discurso. Fuera del discurso que lo propone y lo impone como sujeto de la enunciación nada podrá saberse sobre él.¹⁵⁰

También, el lenguaje corporal provee de ciertos códigos afectivos y emocionales que pueden ser captados por el otro y acertar a su interpretación. Sin embargo, ese lenguaje ha sido traspasado por el discurso de la palabra como la fuente más directa de un ser humano a otro ser humano. Cuando digo que el lenguaje de la palabra es paradójicamente liberador y a la vez trasgresor, subordinador y edificador, me refiero a que con él nos reconocemos unos a otros, pero su intervención social abarca gran parte de la simbolización del mundo y de este modo vivimos subordinados a la estructura. Sin embargo, su liberación está en el discurso que sale de nuestra boca, cuando se individualiza, cuando se habla desde sí mismo, cuando lo hacemos nuestro (lo simbolizamos), cuando el propio cuerpo está inmerso en él y lo compromete con el exterior. Por eso, la intervención de la gente sobre ese cuerpo enyesado anuncia *su* pasado, *su* presente, y posiblemente *su* futuro en imágenes gráficas. Y edificando con sus huellas lo colectivo.

¹⁵⁰ Néstor Braunstein, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*, Siglo XXI, México, 1980, pág., 92.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación tuve la oportunidad de comprender con mayor profundidad un tema que me compete como sujeto: el de la identidad. Y, como género, el de la identidad femenina. Esto abre a múltiples campos de estudio, que llevan a complejizarlo y ampliarlo en su especificidad. Y aunado a las artes plásticas, deviene en una complicidad inadvertida por unos y considerada por otros. Sabemos, que las imágenes son resultado de un sistema de pensamiento, el cual es hegemónico y patriarcal y, éste permea en todas las áreas del conocimiento y de la vida cotidiana. No podemos, los artistas, dejar pasar inadvertida esa parte que nos compete claramente. La presencia de este sistema es inminente y, pareciera que la alteridad y lo excluyente, lo hace existir en sí mismo. Este sistema se mantiene en pie, pero se tambalea ahora con mayor frecuencia. Sin embargo, vuelve nuevamente a reincorporar los ideales para luego posicionarse automáticamente.

Lo que creo y, coincido con ciertas teorías feministas, es en el autoconocimiento del propio cuerpo, y repito, no un cuerpo biológico, sino un cuerpo en su amplitud, en su humanidad, que se caracteriza en el fenómeno, en la importancia del espacio que lo constituye, en la percepción y el interés, por ende, del espacio que comparte. Entonces, le sigo apostando a la materia, que en esta “supuesta” inestabilidad, permite una abertura, acercando al cuerpo a la materia extradiscursiva.

Esta amplia investigación fue, por supuesto, resultado de una voluntad personal de indagar en lo que, en un inicio, presenté como proposición en el protocolo. Sin embargo, ese panorama se explayó, al grado de dejar ciertos temas pendientes, artistas escultoras por investigar, preguntas por resolver, autores por leer, ideas por comprender, entre otros. Además, tuve que acotar la información para no desviarme del tema principal, que seguramente, sucedió por momentos. El

psicoanálisis, la antropología, la filosofía, la estética, entre otras ramas, son ahora mi fundamento teórico para mi proceso plástico.

Como artista plástica y, desde mis principios personales, encuentro en este tema de la identidad femenina un camino para el beneficio común, lo que me impulsa a indagar en el proceso de identidad en este país, México y Latinoamérica, aunado con las artes plásticas. Durante el proceso de investigación me encontré con un mayor porcentaje de textos extranjeros que dedican su atención a cubrir fenómenos sociales europeos o estadounidenses. Ello crea una generalización, que no es la realidad a pesar de la idea de globalización. No quise indagar en estos ámbitos latinoamericanos, ya que considero será una nueva propuesta de investigación. Pero entre los textos que encontré, hay uno que me parece muy importante destacar: *Las ideas feministas Latinoamericanas* de Francesca Gargallo. En él Gargallo presenta las posturas filosóficas de varias feministas que poco o nada conocemos en la historia de la filosofía latinoamericana ni occidental. ¿Cuáles son sus influencias en su país de origen? También, me provoca pensar en la crítica contemporánea mexicana que pareciera mirar hacia otros rumbos y deja de observar las propuestas de jóvenes artistas latinoamericanas que viven circunstancias sociales, económicas y políticas, latinoamericanas.

Tengo en mis manos una revista gratuita, que circula en la delegación Tlalpan de la Ciudad de México, se titula *Super Mujer* (septiembre 2011). En la portada hay una imagen fuertemente prototipada: una mujer de cabello castaño claro, piel blanca, ojos claros, delgada, rostro sonriente y en su mano lleva puesto un anillo de ¿compromiso o matrimonio? En la contraportada, el segundo golpe: un anuncio: *Lipoescultura*, que promueve la eliminación de grasa sin alguna intervención quirúrgica. Luego, muchas imágenes que enferman, más bien, que te hacen bella: glúteos antes y después de la celulitis, párpados y pieles retraídas que ignoran al cuerpo en su temporalidad, etc. Luego, en el contenido, la *belleza en su naturalidad*: ¡chicas jóvenes en actitudes de júbilo! E información general de

cómo *ser mujer*, claro que ya no son tratados de urbanidad, sino la sutilidad del medio de la imagen y del lenguaje. Otro ejemplo reciente, la ley avalada ayer, 29 de septiembre de 2011, por la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) que legaliza la reforma antiaborto de Baja California, la cual protege el derecho a la vida desde la concepción. Las justificaciones que la amparan, más que proteger a la vida, como alegan, es más bien continuar ejerciendo control desde el poder hacia los cuerpos femeninos. Hablan de “sujeto” cuando hemos visto hasta ahora, a lo largo de esta tesis, lo complejo que es la construcción de una identidad.

Mi interés de continuar trabajando en los temas identidad femenina, espacio perceptual, *materia* en la escultura contemporánea, me provoca desmenuzarlos en sus cualidades, sus capacidades y conocer sus límites. Y con éllo, también, la posición que se le ha dado al cuerpo actualmente, a la palabra, al poder sobre los cuerpos, entre otros temas. Judith Butler con su texto *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, me amplía el panorama, que por más posmoderno, me parece vigente, áspero, difícil de digerir, pero muy provocador. ¿Hacia dónde me llevará ésto? Hacia rumbos indefinidos o poco insospechables, que como siempre se develan en la obra plástica, abriendo otro ángulo de percepción.

FUENTES DE CONSULTA

- Albrecht, Hans Joachim, *Escultura en el Siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Traducción de Diorki, Brume, Barcelona, 1981.
- Alizade, Alcira Mariam, *La sensualidad femenina*, Amorrortu, Argentina, 1992.
- Anzieu, Didier, *El Yo-Piel*, Traducción de Sofía Vidarrazaga Zimmermann, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- Augé, Marc, *Los “no lugares” espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Bachelard, Gaston, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1992.
- Bartra, Eli, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona, 1994.
- Beauvoir de, Simone, *El segundo sexo*. Tomo I, Traducción de Pablo Palat, Siglo XX/Alianza, México, 1989.
- ---, *¿Para que la acción?*, Leviatán, Argentina, 1982.
- Bernadac, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, Traducción de Deke Dusinberre, Flammarion, Paris, 2006.
- Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, 2da. Edición, Nerea, Madrid, 2001.
- Beuys, Joseph, “Sobre Joseph Beuys”, en Götz, Adriani (ed.), *Joseph Beuys: Dibujos, objetos y grabados*, Institut fur Austlandsbeziehungen, Ostfildern, 1989.
- Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Braunstein, Néstor, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1980.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Barcelona/ Buenos Aires/ México, 2002.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.
- Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.

- Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Akal, Madrid, 1996.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (dir.), *Historia de las mujeres*, Traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Vol. 2 y 3, Taurus, Madrid, 1992.
- Grosenick, Uta (ed), *Women Artists. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Madrid, 2001.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000.
- Hall, Edward Twitchell, *La dimensión oculta*, Traducción de Felix Blanco, Siglo XXI, Distrito Federal, 1998.
- Harrison, Charles y Paul Wook, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Manchester/ Blackwell, Malden, 2003.
- Irigaray, Luce, *Tú, yo, nosotras*, Traducción de Pepa Linares, Cátedra/ Universitat de Valencia/ Instituto de la Mujer, Madrid, 1992.
- Krauss, Rosalind E., *Pasajes de la escultura moderna*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2002.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Traducción de Edison Simons, Siruela, Madrid, 1994
- López Portillo Isunza, Gabriela, *El tiempo de la existencia. El uso del cabello en la escultura contemporánea*, Instituto Nacional de las Mujeres, Distrito Federal, 2002.
- Mann, Bonnie, *Women's Liberation and the Sublime, Feminism, Postmodernism, Environment*, Oxford Scholarship, Oxford, 2006.
- Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, España, 1990.
- Martínez- Artero, Rosa, *El Retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, España, 2004.
- Mayayo, Patricia, *Louise Bourgeois*, Nerea, Guipúzcoa, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1975.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, Traducción del francés por Colin Smith, Routledge and Kegan Paul, Londres/Nueva York, 1962.
- Michel, Andrée, *El feminismo*, Traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica/ Crea, Distrito Federal, 1979.
- Moure, Gloria (ed.), *Ana Mendieta*, Poligrafía, Barcelona, 1996.
- Crone, Rainer y Petrus Graf Schaesberg, *Louise Bourgeoise. The secret of the cells*, Prestel-Verlag, Munich, 1998.
- Rainer, Crone y Petrus Schaesberg, "Tacing the secret of the cells" en *Louise Bourgeoise. The secret of the cells*, Prestel-Verlag, Munich, 1998.
- Ruhrberg, Karl, Manfred Schneckengerber (colab.), *Arte del siglo XX*, Vol. 2, Traducción del inglés por Ramon Monton i Lara, Taschen, Koln, 1999.
- Simmel, Georg, *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1986.
- Villanueva, Enrique, *Las Personas*, CNB-UNAM, México, 1995.
- Villegas Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, México, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006.
- Viso, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta. Earth Body. Sculture and Performance, 1972-1985*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/ Smithsonian Institution/ Hatje Cantz Publishers, Washington DC, 2004.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 1964.

LISTA DE IMÁGENES

1. Louise Bourgeois, **Red Room (Child) [Habitación roja (niñez)]**, 1994. Madera, metal, vidrio e hilo, 210 x 243 x 274 cm.
2. Magdalena Abakanowicz, **Red Abakan (Rojo Abakan)**, 1969-70. Telar, henequén, 396 x 396 x 335 cm, Collection of the Museum Bellerive, Zurich, Switzerland.
3. Jenny Holzer, **Kriegszustand, Leipzig Monument Project (Völkerschlachten[kmal]) [Estado de guerra. Proyecto Monumento. Leipzig]**, 1996. Instalación al aire libre, proyecto láser. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Alemania.
4. Auguste Rodin, **Je suis belle (soy hermosa)**, 1882 (?). Yeso. Y, **L'Homme qui tombe (Hombre que cae)**, 1882. Bronce.
5. Auguste Rodin, **Le Poete et l'amour (El Poeta y el amor)**, 1896. Yeso.
6. Medardo Rosso, **Rostro**. Fecha: 29 sept 2011. Por Sofía Q. http://farm5.static.flickr.com/4134/4888565609_f9d29b8587.jpg
www.myspace.com/iconoclastglitter/blog/538197809
7. Constantin Brancusi, **Torso Masculino**. Fecha: 29 sept 2011. Por Sara Gonzalo Polo. sagopo.blogspot.com/.../constantin-brancusi.html
<http://3.bp.blogspot.com/aaKEBKWYF8/TUWMiccJ36I/AAAAAAAAADw/0bV0I8uFerY/s1600/brancusi6.jpg>
8. Vladímir Tatlin, **Contrarrelieve**, 1915. Fecha: 5 de febrero 2012. Por Guillermo Cháves Hernández. <http://paisajimopueblosyjardines.blogspot.com/2010/11/constructivismo-y-arquitectura.html>
9. Naum Gabo, **Lineal No. 2**. Fecha: 5 de febrero 2012. Por Terminartors. http://www.terminartors.com/artworkprofile/Gabo_Naum-Lineal_no_2
10. Moholy-Nagy, **Luz-espacio- modulador**, 1922. Fecha: 5 de febrero 2012. Por Xisco Martínez. <https://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/pioneros/>
11. Bruce Conner, **Sin título**, 1960. Fecha 5 de febrero 2012. [Artsconnected. http://www.artsconnected.org/collection/116994/abstract-resistance?print=true](http://www.artsconnected.org/collection/116994/abstract-resistance?print=true)
12. Saburo Murakami (Grupo Gutai), **Rompiendo a través de lienzos de papel**, 1953. Fecha 29 de sept 2011. Por arsenal de imágenes. arsenaldeimagenesychoros.blogspot.com/2010/04...
<http://2.bp.blogspot.com/ATUO8WryGgk/S9ITifYdpII/AAAAAAAAARg/Fx8VO89ACGQ/s1600/saburo+murakami+1956.jpg>
13. Joseph Beuys, **Stuhl mit Fett (Silla con grasa)**, 1963. Silla y grasa, 100 x 47 x 42 cm, Darmstadt, Bloque Beuys, Hessisches Landesmuseum.
14. Richard Serra, **Corner splash (Esquina salpicada)**, 1969. Fierro fundido.
15. Eva Hesse, **Studioworks**, 1965-66.
16. y 17. Louise Bourgeois, **Cell I (Célula I)**, 1991. Fibras, vidrio, metal, madera, 210 x 243 x 274 cm.
18. Louise Bourgeois, **You better grow up (Es mejor crecer)**, 1993. Mármol rosa, madera, espejos, metal y vidrio, 210 x 208 x 212 cm.
19. y 20. Louise Bourgeois, **Precious Liquids (Líquidos preciados)**, 1992. Madera, vidrio, metal, agua, alabastro, ropa, altura 426 cm y 445 diámetro.
21. Louise Bourgeois, **Red Room (Parents) [Habitación Roja (Padres)]**, 1994. Madera, metal, espejo, tela bordada, color rojo, 210 x 243 x 274 cm.
22. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1977. Silueta de barro y pigmento rojo. Iowa, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.

23. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1976. Silueta de tela blanca sobre madera seca. México, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
24. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1979. Silueta de barro, Iowa, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
25. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1978. Silueta de hierbas, maderas y raíces secas, Iowa, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
26. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1979. Silueta de barro y hierba, Iowa, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
27. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1976. Silueta de flores rojas sobre arena, México, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
28. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1978. Silueta de nieve, Iowa, Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
29. y 30. Ana Mendieta, **Sin título. Serie: Siluetas**, 1982. Siluetas de Piedra, Pennsylvania Quarry, Pensilvania. , Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
31. Ana Mendieta, **Guanaroca (Primera Mujer). Serie: Siluetas** (Esculturas Rupestres). Pared rocosa esculpida. Cueva del Águila, Parque Jaruco, La Habana. Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York. Foto cortesía: Legado de Ana Mendieta y Galerie Lelong, Nueva York.
32. Ana Laura González Herrera, **Envolturas codificadas**, 2008. Tela cosida y bordada a mano, yeso, iluminación. Medidas variables.
33. Ana Laura González Herrera, **Envolturas codificadas**, 2008. Performance **De la Intimidación** por Lía Domínguez R., Duración: 15 minutos. 2008.
- 34-38. Ana Laura González Herrera, **Envolturas codificadas**, 2008. Tela cosida y bordada a mano, yeso, iluminación. Medidas variables.
- 39-43. Ana Laura González H., **Alterada expansión en un acto de fe**, 2009. Cera, metal e iluminación. Medidas variables.
44. Ana Laura González H., **Marías (Triada)**, 2009-11. Tela enyesada, acrílico, papel impreso e intervenido. Medidas variables.
- 45-47. Ana Laura González H., **Marías (Triada)**, 2009-11. Proceso. Tela enyesada. Medidas variables.
- 48 y 49. Ana Laura González H., **Marías (Triada): Dulce voluntad mi cuerpo**, Intervenida por María Figueroa, 2009-11. Vendas de yeso, pintura acrílica, intervención pictórica y gráfica.
- 50 y 51. Ana Laura González H., **Marías (Triada): Presencia cautiva**, 2009-11. Vendas de yeso, papel impreso, grafito y lápices de colores.
52. Ana Laura González H., **Marías (Triada): Acuerdo sonoro**, 2009-11. Vendas de yeso e intervención del público.