

Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Bellas Artes

Cuerpo fragmentado y apropiación en el arte contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte

Presenta:

Aura Francisca Moreno Lagunes

Santiago de Querétaro, Qro.
Noviembre, 2010



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte

Cuerpo fragmentado y apropiación en el arte contemporáneo

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Arte

Presenta:

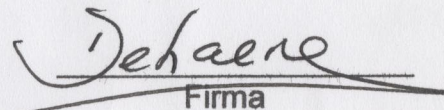
Aura Francisca Moreno Lagunes

Dirigido por:

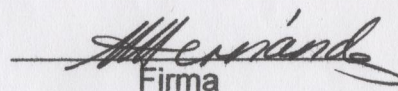
Dra. María Margarita De Haene Rosique

SINODALES

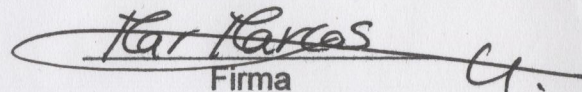
Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente


Firma

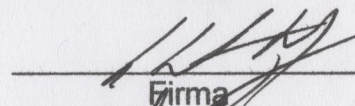
Mtra. María Dolores Hernández Franco
Secretario


Firma

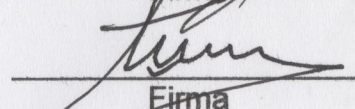
Mtra. María del Mar Marcos Carretero
Vocal


Firma

Mtra. Ana Cristina Medellín Gómez
Suplente


Firma

Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri
Suplente


Firma

Mtro. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Santiago de Querétaro, Qro.
Noviembre, 2010
México

Resumen

El tema del cuerpo, dentro del campo del arte contemporáneo, ha pasado de ser objeto de representación a sujeto y territorio sobre el cual se inscriben las prácticas artísticas; de manera que el cuerpo es hoy en día presentado como la proyección de la subjetividad del artista que se vale de él. Se presenta en este trabajo el análisis del significado y las diferentes formas de trabajar por medio del cuerpo fragmentado. Suponemos que la fragmentación es una preocupación cotidiana que nos habla de cuestiones sexuales, sensuales, sociales, éticas y morales; además de ser un medio de conocimiento, reconocimiento y denuncia de la propia circunstancia posmoderna. Se presenta una reflexión acerca de la estrategia de la apropiación de imágenes fotográficas, de temas históricos y particularmente de la apropiación del imaginario femenino corporal. A lo largo de la investigación se estudian obras de mujeres artistas nacionales e internacionales, cuya propuesta se refiere a estos aspectos: cuerpo, cuerpo fragmentado y apropiación. Cada artista mujer ha mostrado una manera particular de abordar el cuerpo; históricamente, aunque no de manera lineal, han aparecido en el mundo del arte creadoras que han hecho aportaciones en la manera de mirar, asumir y presentar a la mujer y su cuerpo. El estudio cierra con el análisis de la obra de la artista Carla Rippey cuya propuesta se encuentra dentro de los límites del presente estudio.

(Palabras clave: arte contemporáneo, cuerpo, fragmentación, mujer, imagen, apropiación.)

Summary

The approach to human body as a theme in contemporary art has moved from just being a representation to becoming the subject and territory in which artistic practices are inscribed; nowadays, the body is represented as the projection of the artist's subjectivity. The analysis of the meaning and the different ways of working through the fragmented body are presented here. We assume that fragmentation is a daily concern that talks about sexual, sensual, social, ethical and moral issues, as well as the subject of knowledge, recognition and exposure to postmodern circumstances. An analysis about the art strategy of appropriation in art is done, in relation to photographic images, particularly historical ones, and the appropriation that women artists have done of the female body and its imaginary. Throughout the research, works related to these aspects: body, fragmented body and appropriation of national and international women artists are presented and analyzed. Each artist has shown a particular approach to the body and, historically in the world of art, though not linear in the text, these female creators have made a contribution to the way of looking, assuming and presenting the woman and her body to the world. The study concludes with an analysis of Carla Rippey's works, artist whose proposal is within the limits of this study.

(Keywords: contemporary art, body, fragmentation, woman, image, appropriation.)

Agradecimientos

A la Dra. Margara De Haene le agradezco con afecto su precisa guía y el entusiasta apoyo brindado paso a paso durante el camino de la realización de esta tesis. A cada uno de los lectores: M. en A. María Dolores Hernández Franco, M. en A. María del Mar Marcos Carretero, M. en A. Cristina Medellín y Dr. Alejandro Ortiz Bull Goyri, muchas gracias por sus valiosas aportaciones y compañía. A Carla Rippey le reconozco el compartir de manera honesta e inteligente sus formas de ver y de hacer el arte. Ningún acto se da por generación espontánea en el campo del arte y menos cuando se trata de las estrategias del cuerpo y de la apropiación de las imágenes y del imaginario; sobre todo si somos conscientes de que no estamos solos y de que existe una conexión histórica entre la creatividad en la que estn inmersos los artistas y sus obras. De manera que a cada artista que es citada en este trabajo le expreso mi reconocimiento por su aportación valiente a la formación de la percepción que se tiene de la mujer. A cada uno de los maestros que compartieron sus pasiones durante la maestría en la generación 2006-2008, gracias. A mis compañeros de ese tiempo y espacio, un recuerdo. A mi compañera de banca, Alma Martín, gracias por su entusiasmo. A mis amados Aura Cecilia y Pablo Jiménez Moreno, gracias por existir, por creer en lo que hago y por enseñarme a usar el “*copy paste*”. Y por supuesto, a mi mamá, gracias y todo mi amor.

Índice general

	Página
Resumen	i
Summary	ii
Agradecimientos	iii
Índice general	iv
Índice de imágenes	v
Introducción	1
I. Cuerpo, signo nuestro de cada día.	5
II. Mujer creadora, cuando el cuerpo es su tema	30
III. Cuerpo fragmentado por siempre	61
IV. Mujer creadora y cuerpo fragmentado	82
V. Yo me apropio, tú te apropias, nos apropiamos	102
VI. Mujeres artistas y apropiación	108
VII. Fragmentación y apropiación de imágenes: Carla Rippey	128
Conclusiones	142
Glosario de términos	147
Literatura Citada	149

Índice de Imágenes

		Página
Figura 1	Tatiana Parceró <i>Cartografía Interior No.43.</i> Acetato y foto color tipo C. 1996	5
Figura 2	Louise Bourgeois <i>Temper tantrum</i> Tela rosa cosida. 2000	6
Figura 3	Angélica Escárcega <i>Sin título</i> Grafito sobre papel. 2006	8
Figura 4	Schwaller de Lubics Dios Egipcio Thot inscrito en formas geométricas Dibujo	9
Figura 5	Alberto Durero <i>Peón haciendo un dibujo en perspectiva de una mujer.</i> Grabado. 1525	10
Figura 6	Compañía Ruta de la memoria. <i>Cuerpo Quebrado.</i> Teatro Butoh	12
Figura 7	Apropiación de la Autora (A. de A.) <i>Opération –Opéra</i> Performance de Orlan, Paris, 1991. Fotografía de un fotograma del video en youtube. 2010	15
Figura 8	Jenny Saville <i>Propped</i> Óleo sobre tela. 1992	19
Figura 9	Carolee Schneemann <i>Interior Scroll</i> Performance. 1975	21
Figura 10	Pina Bausch <i>Café Müller.</i> Coreografía. 1978	23

Figura 11	Ana Mendieta <i>Glass on body imprints</i> Fotografía a color. 1972	25
Figura 12	Apropiación de la Autora <i>La consagración de la primavera de Pina Bausch</i> Fotograma de video de youtube. 1980	27
Figura 13	Yurie Nagashima <i>Sin título</i> Fotografía a color. 2008	29
Figura 14	Nancy Spero De la serie <i>Torture of Women.</i> Gráfica. 1976	30
Figura 15	Claude Cahun <i>Sin título.</i> Impresión en gelatina de plata. Ca.1920	33
Figura 16	Apropiación de la Autora <i>Hola de El cielo Protector</i> de Bernardo Bertolucci. (1989) Fotograma de la película. 2009	34
Figura 17	Apropiación de la Autora Fotograma de <i>Meshes of the afternoon</i> de Maya Deren. (1943) Fotograma de video de youtube. 2010	35
Figura18	Suzanne Valadón <i>Desnudo reclinado.</i> Óleo sobre tela.1928	38
Figura 19	Hannah Höch <i>Corte con cuchillo de cocina</i> (Detalle) Collage. 1920	39
Figura 20	Hannah Höch <i>Autorretrato</i> Collage. Ca. 1920	41
Figura 21	Claude Cahun <i>Sin título.</i> Impresión en gelatina de plata. Ca. 1930	43

Figura 22	VALIE EXPORT <i>Pánico genital</i> Impresión en gelatina de plata. 1968	45
Figura 23	Carolee Schneeman <i>Portrait Partials</i> Impresión en gelatina de plata. 1963	46
Figura 24	Abramovic y Ulay <i>Breathing in/ Breathing Out</i> Performance. 1977	47
Figura 25	Marina Abramovic <i>The Artist is Present</i> Performance. 2010	48
Figura 26	Louise Bourgeois <i>Janus Fleuri</i> Escultura en bronce. 1968	50
Figura 27	Yoko Ono <i>Cut Piece</i> Aktion, 1964	51
Figura 28	Yoko Ono <i>Cut Piece</i> Aktion, 2003	52
Figura 29	Gina Pane <i>Psychè</i> Performance. 1974	53
Figura 30	Hannah Wilke S.O.S 28 Fotografías Cibachrome. 1975	55
Figura 31	Hannah Wilke S.O.S. <i>Velo</i> Fotografía Cibachrome. 1975	56
Figura 32	Hannah Wilke Montaje de chicles usados en S.O.S. Exposición <i>elles @pompidou</i> . 2010	56
Figura 33	Hannah Wilke De la serie <i>Intra Venus No. 1</i> Fotografía Cibachrome. 1992-93	57

Figura 34	Wangechi Mutu <i>Primary Syphilitic Ulcers of the Cervix</i> Collage. 2005	62
Figura 35	Wangechi Mutu <i>Sin título</i> Fotomontaje. 2006	64
Figura 36	Sarah Lucas <i>Au Naturel</i> Instalación. 1994	65
Figura 37	Frida Kahlo <i>Columna rota</i> Óleo sobre tela montada en masonite.1944	67
Figura 38	Mónica Castillo <i>Caja con piedras III</i> Arte objeto. 1994	69
Figura 39	Annette Messager <i>Mes Voeux</i> (detalle) Impresiones en gelatina de plata, enmarcadas, textos y cordeles de varias dimensiones Instalación en <i>elles @pompidou</i> , 2010	71
Figura 40	Annette Messager <i>Mes Voeux</i> Impresiones en gelatina de plata, enmarcadas, textos y cordeles de varias dimensiones 1990 Instalación en <i>elles @pompidou</i> , 2010	72
Figura 41	Annette Messager <i>Mes Voeux</i> (detalle) Impresiones en gelatina de plata, enmarcadas, textos y cordeles de varias dimensiones Instalación en <i>elles @pompidou</i> , 2010	73
Figura 42	Hannah Höch <i>Sin título</i> Collage. 1964	74
Figura 43	Claude Cahun <i>Sin título</i> Impresión en gelatina de plata. Ca. 1920	75

Figura 44	Hans Bellmer Sin título encontrado (<i>Unica Zürn atada</i>) Impresión en gelatina de plata. Ca. 1957	78
Figura 45	Florence Henri <i>Autorretrato</i> Impresión en gelatina de plata. 1928	84
Figura 46	Barbara Kurger <i>Sin título (Use only as directed)</i> Impresión en gelatina de plata. 1988	86
Figura 47	Niki de Saint-Phalle <i>Crucifixión</i> Estructura de fierro, collage de telas, objetos encolados 1965	88
Figura 48	Niki de Saint-Phalle <i>Crucifixión (detalle)</i> Estructura de fierro, collage de telas, objetos encolados.1965	89
Figura 49	Niki de Saint-Phalle <i>Crucifixión (detalle)</i> Estructura de fierro, collage de telas, objetos encolados.1965	89
Figura 50	Niki de Saint-Phalle <i>La recién casada, o Eva – María</i> Estructura de fierro, collage de telas, objetos encolados.1963	90
Figura 51	Niki de Saint-Phalle <i>La recién casada, o Eva – María (detalle)</i> Estructura de fierro, collage de telas, objetos encolados.1963	91
Figura 52	Mona Hatoum Fotogramas de <i>Foreign body (Cuerpo Extranjero)</i> Film. 1994	93
Figura 53	Mona Hatoum Cabina de Cuerpo Extranjero 1994	93
Figura 54	Annette Messager <i>Jointed/Disjointed</i> Instalación. 2001-02	94

Figura 55	Annette Messenger <i>Pikes</i> Pico, dibujos de lápiz de color y pastel, vidrio, objetos, tela, medias de nylon, hilo partes de muñecos de peluche. 1991-1993	95
Figura 56	Annette Messenger <i>Pikes (detalle)</i> Pico, dibujos de lápiz de color y pastel, vidrio, objetos, tela, medias de nylon, hilo partes de muñecos de peluche. 1991-1993	96
Figura 57	Annette Messenger <i>Pikes (detalle)</i> Pico, dibujos de lápiz de color y pastel, vidrio, objetos, tela, medias de nylon, hilo partes de muñecos de peluche. 1991-1993	96
Figura 58	Sarah Lucas <i>Bunny Girl</i> Escultura con medias, relleno y silla. 1997	97
Figura 59	Kiki Smith <i>Banshee Pearls.</i> Litografía con adiciones de aluminio 12 hojas de papel japonés. 1991	99
Figura 60	Apropiación del autor <i>Venus-Olimpia</i> Collage digital. 2010	102
Figura 61	Guerrilla Girls <i>Do woman have to be naked to get into U.S. museums?</i> Impresión en papel (Posters y tarjetas) 1985	104
Figura 62	Hannah Höch <i>Das schöne Mädchen (La niña bonita)</i> Collage, 1919-1920	108
Figura 63	<i>Tríptico</i> a) Walker Evans. <i>Fotos FSA.</i> 1936. b) Sherrie Levine <i>After Walker Evans.</i> 1979 c) Aura Moreno <i>After Sherrie Levine.</i> 2010	110
Figura 64	Martha Rosler <i>Bringing the war home</i> Fotografía Cibachrome. 2000	112

Figura 65	Candice Breitz De la serie <i>Rainbow</i> No. 13 Fotografía Cibachrome. 1996	113
Figura 66	Laura Lucía Ferrer (kikyz1313) <i>Bacchante endormie</i> Técnica mixta. 2010	114
Figura 67	Marja Godoy <i>Sardina</i> Yeso y acero. 2010	115
Figura 68	Marja Godoy <i>Sardina</i> Yeso y acero. 2010	116
Figura 69	Cindy Sherman <i>Sin título</i> (detalle) Impresión Cibachrome, 1975/2004	118
Figura 70	Apropiación de la autora <i>Untitled 1954</i> 2010	119
Figura 71	Cindy Sherman <i>Untitled 302.</i> Impresión Cibachrome. 1993	121
Figura 72	Carla Rippey <i>Variaciones de la serie Microcosmos</i> Transgrafía y grabado. 1998	123
Figura 73	Marina Abramovic <i>Stromboli Pieta</i> Impresión cromogénica. 2006	125
Figura 74	Carla Rippey <i>La guardiana.</i> Grafito sobre papel. 2000	128
Figura 75	Peyote y la Compañía <i>Multipaquete</i> Construcción/ ambiente. Creación colectiva. 1979	130
Figura 76	Carla Rippey <i>Rizoma</i> Grafito sobre papel. 2001	131

Figura 77	Carla Rippey <i>Autorretrato</i> Biombo de cartón con transgrafías y grabado.1998	132
Figura 78	Carla Rippey <i>Este es el uso de la memoria.</i> Grafito sobre papel con transgrafía y sello de goma. 1993.	134
Figura 79	Carla Rippey <i>Inventario de amuletos</i> Grabado en acrílico con chine collé y transgrafía. 1993	134
Figura 80	Carla Rippey <i>El Guerrero.</i> Grabado en acrílico con chine collé de papel marmolado.1993	134
Figura 81	Carla Rippey <i>Juan Diego y la Virgen de Guadalupe</i> Grabado en acrílico con chine collé y flores secas.1993	134
Figura 82	Carla Rippey <i>Yo, hija, yo, madre, yo, abuela, yo, hermana, yo, nada más yo sola...</i> Grabado en acrílico con chine collé y transgrafía. 1993	135
Figura 83	Carla Rippey <i>Un disturbio (UFOs)/ A Disturbance (UFOs)</i> Transgrafías sobre papel. 2010	137
Figura 84	Carla Rippey <i>Un Disturbio (detalle)</i> Transgrafía sobre papel. 2010	138
Figura 85	Carla Rippey <i>Autorretrato (detalle)</i> Transgrafía sobre papel. 1998	139

Introducción

*And what more could I possibly ask as an artist than
that your most precious visions, however rare,
assume sometimes the forms of my images.*

Maya Deren

El cuerpo es la herramienta con que incidimos en la sociedad en la que vivimos; a través de él sentimos y creamos; el cuerpo posee un orden a la vez que es objeto de construcciones simbólicas que lo sitúan en un contexto histórico y sociológico. El cuerpo es también un territorio en el que se elaboran las significaciones de la existencia individual y colectiva por lo que en la medida que se inserta en la sociedad posmoderna se ha convertido en un medio de construcción y deconstrucción de su propia imagen.

La representación del cuerpo constituye un tema siempre presente en la historia del arte. El cuerpo como argumento ha sido abordado de muchas maneras, siendo la mayoría de las veces artistas hombres los que se han valido del tema en sus trabajos. En los estudios del arte, las mujeres artistas, han estado sometidas a una forma de invisibilidad, salvo contados casos considerados notables.

Las mujeres artistas empiezan a figurar en los espacios del arte a partir de los años 60 y una parte de ellas mostraron un interés por los temas del cuerpo y la apropiación de imágenes; esto a raíz del movimiento feminista derivado de una toma de conciencia que condujo a las artistas a proponer una imagen propia para insertarse en una historia que les había negado la posibilidad de estar presentes.

En un mundo en el que la mujer tiene conciencia de su cuerpo, ¿De qué manera toma la mujer su cuerpo y lo utiliza como objeto de su propuesta creadora?, ¿Por qué apela al cuerpo fragmentado?, ¿Qué sucede cuando las artistas deciden trabajar apropiándose de imágenes ya existentes a fin de entablar

un diálogo con la historia y la sociedad? Se puede considerar, que el hecho de que la mujer tome la imagen corporal femenina como tema de sus producciones artísticas, cobra sentido por el hecho de que se trata de *vivir en carne propia* la confusa situación que experimenta. La mujer, representando al cuerpo, adquiere autoridad para hablar de lo que la preocupa con respecto a su corporeidad.

El presente trabajo se ubica en el área de los Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo y trata la problemática de la representación del cuerpo fragmentado y la utilización de la apropiación de imágenes como propuesta de las artistas mujeres. En la tesis, se analizan propuestas de mujeres artistas que han trabajado con la fragmentación del cuerpo y la apropiación de imágenes, así como su vinculación con las principales propuestas del arte contemporáneo con las que se interrelacionan.

El deseo por investigar las representaciones del cuerpo fragmentado y la apropiación de imágenes por mujeres artistas, parte de la intención por conocer las particularidades y los sistemas de significación en las propuestas de artistas contemporáneas. Se busca en este sentido, establecer una conceptualización teórica en torno a lo femenino y su corporalidad. Este deseo surge del interés por reflexionar acerca del significado de la producción de imágenes que parte de mi propia experiencia como mujer y artista visual.

En la tesis se presenta una mirada acerca del fenómeno de la mujer artista cuya propuesta gira en relación al cuerpo, su fragmentación, así como a la apropiación e intención de proponer una imagen alternativa a la establecida por el imaginario masculino imperante. La construcción del texto y el orden de las imágenes corresponde a relaciones rizomáticas, en cuanto que *“remite a un mapa que debe producirse, construirse, siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga.”* (Deleuze, 2004: 47) Es por esto que con el deseo de establecer conexiones entre diferentes puntos que el trabajo no se presenta con un orden cronológico, por lo que las artistas y las obras son referidas por las correspondencias que establecen entre ellas y los temas. La intención ha sido encontrar aquellos elementos que definen una trayectoria del imaginario de la mujer artista contemporánea.

En la investigación se analizaron textos y documentos de autores que reflexionan sobre los temas del cuerpo fragmentado y la apropiación desde los estudios del arte. Igualmente, se tomaron en consideración autores que han reflexionado en torno a la producción y trayectoria de las artistas mujeres que se expresan con estos medios. Con la intención de reflexionar sobre la producción de las artistas que han tomado el cuerpo como tema se configuró un archivo de imágenes de sus obras, de las que se seleccionaron las que se consideraron representativas en cuanto a temática y la propuesta de la artista.

Los resultados de la investigación se presentan en el siguiente orden:

En el capítulo I: *Cuerpo, signo nuestro de cada día*, se exponen diferentes estudios y reflexiones acerca del cuerpo así como formas de significarlo a partir del enfoque y los medios que la artista elige para expresarse.

En el capítulo II: *Cuando sucede que el cuerpo es el tema de la mujer creadora*, se presentan propuestas de mujeres artistas que mediante diferentes formas de expresión han tomado al cuerpo como tema de sus producciones.

En el capítulo III: *Cuerpo fragmentado por siempre* se analizan diversos aspectos que pueden ser motivo de la representación del cuerpo fragmentado como la imposibilidad de la artista mujer de concebirse como una unidad y percibirse en consecuencia por fragmentos.

En el capítulo IV: *Mujer creadora y cuerpo fragmentado* se reflexiona acerca de propuestas específicas de mujeres artistas que en algún momento de su carrera han trabajado de una manera reflexiva sobre el cuerpo y su imagen fragmentada.

El capítulo V: *Yo me apropio, tú te apropias, nos apropiamos*, consiste en un análisis de la estrategia de la apropiación de imágenes en el mundo del arte como una forma que cada vez ha tomado mayor relevancia.

El capítulo VI: *Mujeres artistas y apropiación* hace referencia a algunas artistas que han enfocado su propuesta a la apropiación de imágenes y del imaginario en el arte contemporáneo; tema en el que la imagen fotográfica ha tenido un papel importante.

El capítulo VII: *Cuerpo fragmentado y apropiación: Carla Rippey*, hace referencia a una artista cuyo trabajo dentro de la gráfica mexicana merece atención por la utilización de la estrategia de la apropiación de imágenes y del imaginario femenino en su propuesta artística.

Como apartado final se presentan las *Conclusiones* y la *Literatura citada* de este trabajo.

I. Cuerpo, signo nuestro de cada día

*El universo del cuerpo lacera los soportes de que se vale la conciencia,
derrumba muros y avanza impune contra todo lenguaje.
Por la obra, el cuerpo reencuentra su espacio, pero por ella descubre también
su cárcel y su límite.*

Hanni Ossott

El cuerpo es el instrumento con el que nos relacionamos con nuestro entorno; a través de él sentimos, expresamos, deseamos y creamos; es también un medio para mostrarnos y amoldarnos al mundo en que vivimos. En el cuerpo se siente desde el placer hasta el dolor; el calor de los rayos del sol, la frescura de unas gotas de lluvia y la helada sensación del hielo que se pega a la piel. El cuerpo es poseedor de un orden, una estructura, órganos, funciones y poderes que nos permite transitar en el espacio y tiempo que nos toca vivir tomando metafóricamente diferentes formas para contenernos como dice Rosario Castellanos en un fragmento de su poema *Presencia*:

*Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido
Mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.*

De manera que el cuerpo es también objeto de construcciones simbólicas que se sitúan en un contexto histórico y sociológico. En este sentido, es también un territorio en el que se elaboran y diseminan las significaciones que constituyen las bases de la existencia individual y colectiva; es el lugar donde el tiempo y la existencia dejan su huella. Estas huellas que se alojan en el cuerpo poseen la memoria de la proveniencia y se corresponden con una red de rastros o marcas que se cruzan en el individuo como las inscripciones de un manuscrito inscrito en el cuerpo que sin buscarlo recibe los signos de la vida sobre sí mismo. Es así que el cuerpo puede “transformarse en un ser dueño de una herencia, de un pasado y de una historia que lo hacen distinto y distante de los otros miembros de su comunidad”. (Trueba Lara, 2008: 10)

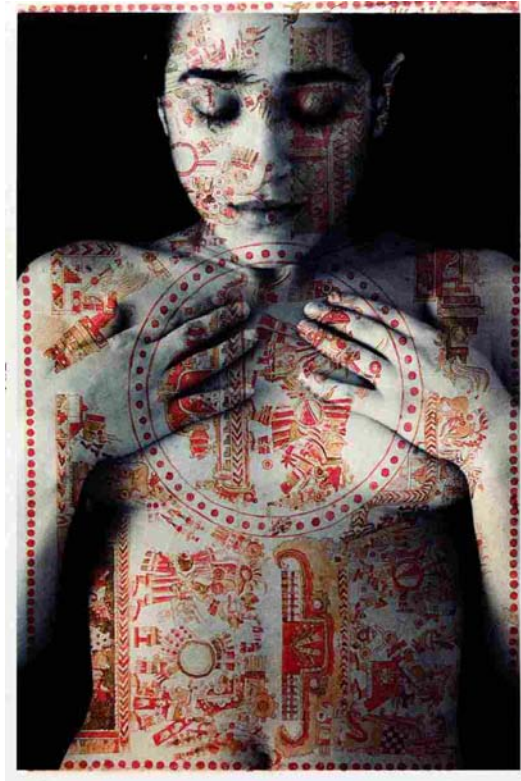


Figura 1
Cartografía Interior No.43

El trabajo con el cuerpo como territorio que recibe las huellas del tiempo se aprecia en la fotografía de **Tatiana Parcero** (México DF, 1967) en la que utiliza el cuerpo como un mapa donde relaciona conceptos de identidad, memoria, territorio y tiempo. En esta *cartografía*, la imagen de un códice maya aparece superpuesta al cuerpo de la misma Parcero que lo recibe como si se tratase de una imposición mística. (Figura1)

Así el cuerpo se convierte un libro que guarda el registro del pasado y contiene el germen del futuro y es en él donde es posible que se manifiesten las complejidades de la existencia como afirma Foucault: *“El cuerpo-y todo lo que lo roza es el lugar de la proveniencia: en el cuerpo se encuentra el estigma de los acontecimientos pasados; de él provienen también los deseos, las impotencias y los errores. En el cuerpo los acontecimientos encuentran su unidad y su expresión, pero él también es el campo de disensión que puede llevar a los conflictos más insuperables”*. (Foucault, 1997: 75)



Figura 2
Temper tantrum

Cada suceso vivido, cada sensación, cada emoción que experimenta el ser humano queda como una marca en diferentes partes del cuerpo que de una forma u otra, recuerda la vulnerabilidad del cuerpo sometido día a día a los efectos del paso del tiempo y de su caminar en la tierra. En *Temper Tantrum*, pieza flotante de **Louise Bourgeois** (París, 1911- Nueva York, 2010), un cuerpo femenino muestra su fragilidad al estar suspendido; la piel unida por cicatrices y suturas exhibe de manera callada eventos sufridos, que al ser unidos puntada por puntada, integran una unidad. *Temper tantrum* es un como un libro que refiere una historia formada por fragmentos; los retazos de tela provienen de la propia ropa de la artista, que como un diario conserva la memoria de los momentos en que la usó. (Figura 2)

Se trata de un cuerpo femenino desnudo, construido como un acto de reparación de los daños que han vulnerado la vida de la artista. Louise dice que “es

hacer algo fragmentado - que es lo que hacen el miedo y la ansiedad a la persona en una unidad". (Garden, 2005) Es decir que las emociones vividas fragmentan la personalidad, la cual hay que reconstruir si se quiere sobrevivir. *Temper tantrum* significa "temperamento rabieta" por lo que la escultura muestra un sujeto emocional formado por fragmentos alterados. *"Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón"*. (Bourgeois en Becker, 2002:43) Louise Bourgeois reconoce a la aguja como una de sus armas y alude al proceso sanador del arte en sus obras. El acto de perdonar necesita de dos personas por lo que Louise comenta: *"Todas mis esculturas son retratos entre otra persona y yo"*.

Louise Bourgeois no es una artista surrealista, sus imágenes y formas no tienen que ver con los sueños sino con las emociones: *"Yo no sueño. Yo empiezo con una emoción primero, una emoción placentera que quiero re-vivir o una emoción dolorosa de la cual me quiero deshacer"* (Garden, 2005). Bourgeois no habla de la mujer como objeto, su obra es autobiográfica y su punto de referencia son sus vivencias y la forma de trascenderlas en el campo del arte con el fin de sobrevivir en este mundo. Sus imágenes contienen una ambivalencia *"Hay un deseo de seducir, un deseo de esconder, un deseo de ser amada"*. (Garden, 2005) Dice la artista que falleció en mayo de este 2010, a la edad de 98 años, que trabajó hasta el final y se consideró una corredora de larga distancia.

En el sentido de la huella que dejan las vivencias en el cuerpo Foucault comenta que *"Los acontecimientos dejan su impronta en el cuerpo (fijados por el lenguaje y diluidos por las ideas). En el cuerpo se disuelve el Yo (ese Yo que quisiera exhibir el movimiento de prestidigitación de una unidad substancial). El cuerpo es una masa que se desintegra sin cesar"*. (Foucault, 1997: 75) Es así que el cuerpo es sometido a un proceso de descomposición al ser receptáculo de los acontecimientos históricos que vive, de tal manera que se convierte, consciente o inconscientemente, en campo de las fuerzas, tensiones, intensidades y afectos que hacen de él la estampa de una constante significación de la subjetividad. *"La genealogía se halla, como análisis de la proveniencia, por lo tanto, allí donde el cuerpo se entrelaza con la historia. La historia debe mostrar, entonces, cómo el*

cuerpo es interpenetrado por la historia y cómo ella, por su parte, se empecina royendo al cuerpo". (Foucault, 1997: 75)



Figura 3
Sin título.

En el dibujo a lápiz de **Angélica Escárcega**, (México, 1965), el cuerpo, al ser interpenetrado, se convierte en un documento-testimonio del entorno, ambos sufren las mismas rasgaduras que revelan la fragmentación que los mantiene unidos. Tendones, músculos y fibras quedan al descubierto en un cuerpo que se está desintegrando a pesar de que ella misma trate de contenerse, (Figura 3). De cualquier manera, el cuerpo es el que vive las consecuencias de la acción de la historia carcomiendo su unidad mientras escarabajos entran y salen por los teji-

dos. De esta manera, Angélica Escárcega se refiere a “como es afuera es adentro”.

El cuerpo como unidad, paradójicamente se manifiesta por medio de dualidades como: derecha, izquierda; femenino, masculino; arriba, abajo; dentro, fuera; salud, enfermedad; razón, sinrazón; vida, muerte. En este sentido el cuerpo puede ser considerado como un territorio en el que se elaboran y se esparcen significaciones de estas dualidades que constituyen las bases y recuerdos de la existencia individual y colectiva que ha vivido el ser humano. De esta manera, el cuerpo, en tanto territorio, configura el desgastado espacio en el que son implantados los signos de la existencia.

A lo largo de la historia y de diferentes maneras el cuerpo ha sido objeto de codificaciones que lo designan como la forma “ideal” de la unidad corpórea. La concepción del cuerpo ideal en Occidente se origina en Egipto donde se crea por primera vez la representación abstracta y matemática del cuerpo. Por ejemplo, contaban con un sistema de cuadrícula utilizada para las representaciones de los cuerpos en los relieves. En la imagen se aprecia a Thot con cabeza de Ibis representando al señor de las medidas; Schwaller de Lubics descubrió que varios hexágonos circunscritos sobre la cuadrícula usual para los egipcios de 18:19, determinaba las inusuales dimensiones de Thot. (Figura 4)

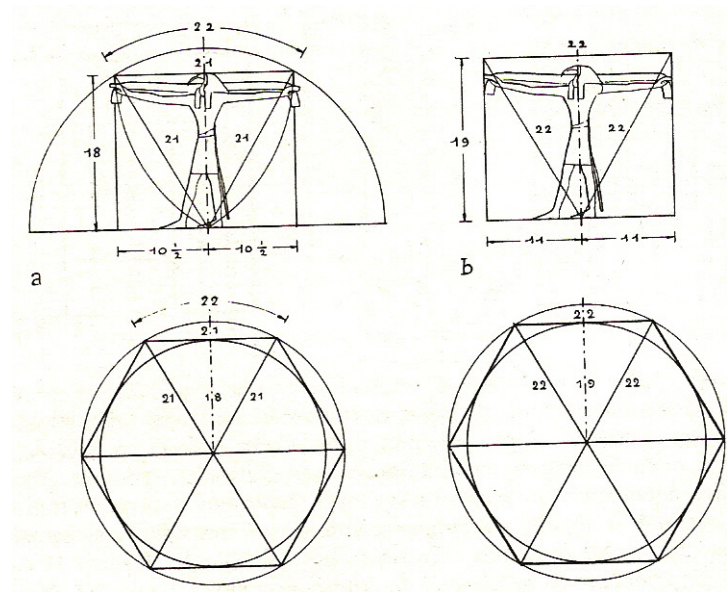


Figura 4
Thot, dios Egipcio

En la antigüedad clásica se establecieron códigos de representación del cuerpo que se fundamentaban en la comparación y correcto acoplamiento de las partes para crear una unidad y así, por la suma de las secciones se determinaba cuál era bello y cuál no lo era; por lo general era el cuerpo del hombre el tema de análisis de la belleza.

En el Renacimiento, Alberto Durero, geómetra de la plástica y un obsesio- nado por las proporciones de la figura humana y su relación con la matemática, escribió *Cuatro Libros sobre las Proporciones Humanas*, publicado póstumamente en 1528. En su grabado *Peón haciendo un dibujo en perspectiva de una mujer*, Durero muestra a un hombre que dibuja a una mujer a la que mira a través de un bastidor que está cruzado por hilos horizontales y verticales que conforman un área cuadrículada. Una cuadrícula similar es también dibujada sobre el papel o superficie en donde se quiere dibujar. (Figura 5) Esta cuadrícula de Durero permite dividir la imagen que se quiere dibujar en segmentos o fragmentos que pueden ser percibidos tal cual son con menor carga asociativa, y por tanto con mayor simple- za que si se los mirase directamente.

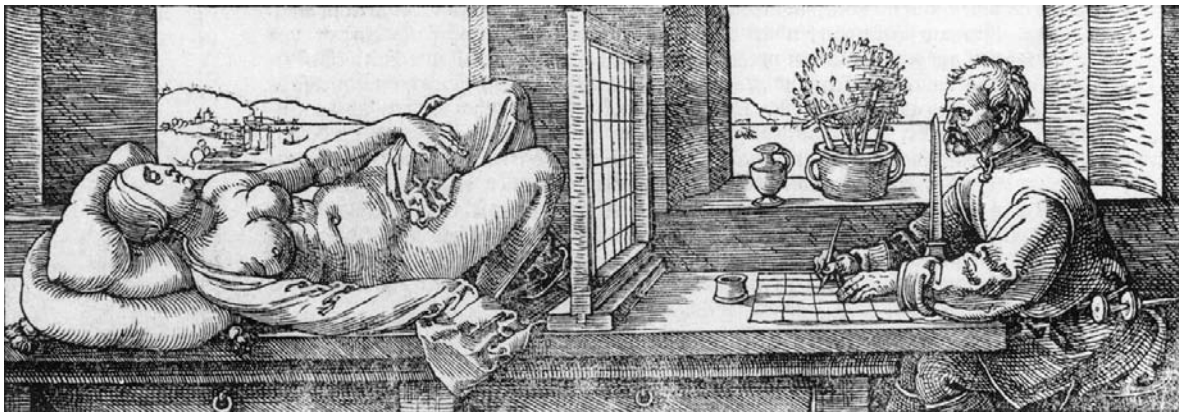


Figura 5
Peón haciendo un dibujo en perspectiva de una mujer

Resulta sugestivo reflexionar sobre el hecho paradójico de que con la seg- mentación del espacio de visión y del espacio pictórico se produce una fragmenta- ción de la imagen con el objetivo de que el artista logre la representación de la unidad y armonía del cuerpo. En este grabado llama la atención la manera degra-

dante como es observada la mujer; ella es un objeto de estudio al que sólo falta que le pidan otra posición de las piernas para que sea el antecedente del *Origen del mundo* de Courbet.

En el campo del arte y en relación con el cuerpo, hay una obsesión contemporánea por la memoria que pretende compensar la “amnesia histórica” inducida por el bombardeo mediático y el vértigo de la vida posmoderna; “...como si existiera un miedo vertiginoso a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan”. (Manuel Cruz, 2008:19) En este sentido, es posible considerar al cuerpo, en su totalidad, como un curador de la memoria en el sentido contemporáneo de la curaduría aplicado al arte; en tanto que el cuerpo puede ser administrador, mediador, conservador y administrador de la subjetividad del individuo y que en ocasiones construye nuevos juegos de significados por asociación que estimulan una apertura del campo significante del sujeto.

En el área de la fisioterapia, se ha estudiado que desde la infancia el cuerpo memoriza todo lo que le sucede y el mejor almacén de la memoria son los músculos, además de la piel y los órganos internos por lo que cada estrés, angustia, problema o tensión retrae la musculatura. Desde este punto de vista es posible decir que el cuerpo es la memoria de la psique y manifiesta por medio de deformaciones corporales su desasosiego. En el cuerpo se guarda y manifiesta directa o indirectamente todo cuanto le sucede, convirtiéndose en objeto de construcciones simbólicas y políticas.

Una alusión a la manifestación del cuerpo en relación a lo que le ha sucedido, está la obra de Teatro Butoh, *Cuerpo Quebrado*, de la compañía *Ruta de la Memoria* de Chile en que se aborda el hecho histórico de tres mujeres embarazadas que fueron detenidas en Chile durante la dictadura en 1975, ellas fueron: Ma. Cecilia Labrín, Reinalda Pereira y Michelle Peña, que aún siguen desaparecidas. Las actrices expresan con su cuerpo, principalmente el dolor que estas mujeres deben de haber experimentado durante los interrogatorios y rompimiento de su integridad física y emocional. (Figura 6)



Figura 6
Cuerpo Quebrado

Esta es una obra en la que el personaje principal es el cuerpo de cada una de las actrices; su cuerpo es el que habla; se expresa con desmesurados movimientos acerca de las vivencias experimentadas durante la tortura; habla del dolor, del miedo y la incertidumbre; se presentan así, cuerpos que se contraen, crispán y retraen; que se estremecen, vibran y se sacuden. La obra es un acto de recuperación de una memoria no vivida pero sí reconstruida por la directora Natalia Cuéllar.

Si el cuerpo ha sido modelado social y culturalmente, posee una historia que puede ser rastreada a través de los sistemas simbólicos que han venido ordenando las relaciones entre los seres humanos y entre ellos y la naturaleza. Estos sistemas de símbolos son apropiados y utilizados en las manifestaciones artísticas que utilizan al cuerpo como base.

El cuerpo recuerda, así como el agua reconoce, pero tal vez, si algo se trata de reivindicar no es una mayor dosis de memoria, sino algo más preciso que no se ha tomado en cuenta y, sin duda, es necesario: *“que nos dejen recordar por nuestra cuenta de una maldita vez”*. (Manuel Cruz, 2008:20) Este recordar por nuestra cuenta es de vital importancia dentro del campo del arte hecho por mujeres, ya que una de las capacidades del arte es decir lo no dicho, reflexionar de otra manera para que ese registro permanezca para que futuras generaciones lo releen y hagan uso de él.

“El recuerdo del pasado, sobre todo del pasado inmediato, ése que todavía no se ha convertido en una historia oficial, es el más importante, pues nos ayuda a saber quiénes somos, por qué somos lo que somos y lo que tal vez, en otras circunstancias, habiéramos podido ser”. (Olivares, 2008:5) Y es así como el cuerpo ejerce la función de contener, guardar, archivar y cuidar; es decir hacer la curaduría de esos fragmentos de sucesos que él mismo ha vivido.

El cuerpo y la ciencia han tenido una estrecha relación sobre todo a partir del Renacimiento y el interés por los estudios del cuerpo anatómico y de su estructura interna. La ciencia, con el afán de conocer al cuerpo ejerce una profanación del orden natural pues *“¿Qué mayor ultraje que la deshumanización que se ejerce sobre el cuerpo disecado?”* (Benítez Dueñas, 1998: 48) Tal vez por ética sea que los primeros dibujos anatómicos consisten en fragmentos: un brazo, un pie, un torso. *“Se trataba de mostrar al cuerpo como mecanismo, es decir, deshistorizarlo con el fin de encontrar la estructura universal...El cuerpo humano se convertía en información”* (Benítez Dueñas, 1998: 48)

Paul Virilio reflexiona acerca de la factibilidad de reinventar el propio cuerpo por medio de las biotecnologías: *“La emergencia de la cultura posindustrial va a implicar una modificación profunda en las sociedades humanas. Así mismo se modificarán la arquitectura sensorial y orgánica del cuerpo humano, de las identidades sexuales y culturales, incluso de nuestros modos de pensamiento y del lugar de cada uno”*. (Virilio, 1995:85)

La ciencia y el arte han tenido una intrincada relación en sus particulares búsquedas. Con respecto a la capacidad de reconstrucción del cuerpo la filósofa

Rosi Braidotti en su libro *Sujetos nómades* se refiere a la biogenética y la biotecnología del cuerpo humano como una plataforma de expansiones. Sus reflexiones en cuanto a la intervención de la ciencia y la tecnología en la construcción de un cuerpo diferente, bien pueden ser aplicadas al tratamiento de las imágenes corporales en el arte: *"He sugerido la expresión 'órganos sin cuerpo' para referirme a este complejo campo estratégico de prácticas conectadas con la construcción discursiva y normativa del sujeto en la modernidad. Por ejemplo, todo el discurso de las biociencias toma al organismo como su objeto y, por lo tanto, toma al cuerpo como un mosaico de piezas desmontables... En la práctica de los 'tecnomédicos', la visibilidad y la inteligibilidad del 'cuerpo vivo' son el prelude de la manipulación como una mercancía disponible de material vivo... en la era del biopoder el sujeto corporizado es 'canibalizado' por las prácticas de los tecnoaparatos científicos".* (Braidotti, 2000:94)

A mediados del siglo XX Antonin Artaud, en su reflexión acerca del cuerpo del actor, dejando atrás toda declaración formal sobre las técnicas interpretativas y el teatro, encuentra y describe lo que será la base de su investigación escénica el 'Cuerpo Sin Órganos': *"El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo"* El 'cuerpo sin órganos' existe porque decide existir. Éste vive en la medida en que entra en contacto con los órganos y por medio de la experiencia se configura como cuerpo, existencia y representación. Se existe porque se experimenta la existencia en el contacto y en la búsqueda del cuerpo. La autoconfiguración consciente del cuerpo es una búsqueda artística transversal, reflexiona Úrsula Silva Garay en su artículo. (Silva)

De esta manera un artista visual podrá configurar plásticamente su cuerpo, expresarse con los medios y herramientas que elija: fotografía, literatura, pintura o su propio cuerpo y vivir por y desde ellos. Por ejemplo, un bailarín podrá configurarse en y desde su danza. La búsqueda del artista por comprenderse, auto configurarse y crearse con su arte procede de la liberación de su contexto histórico y sus paradigmas. La autoconfiguración corporal representa al Ser que ha renacido en su arte y sólo puede comprenderse como un Todo desde tal.



Figura 7
Opération –Opéra

Una mujer que decide convertirse en otra y utiliza su cuerpo como eje protagónico dentro del discurso de la imagen, demostrando que puede cambiar el cuerpo usando la voluntad y la tecnología es Mireille Suzanne Francette Porte, que decidió cambiar su nombre por el de **Orlan**, (Francia, 1947), artista mediática que desde 1965 *“...ha literalmente re-esculpido su cuerpo usando video digitalización y grabaciones de las operaciones quirúrgicas en las que ella altera la forma de su cuerpo y cara.”* (Rush, 2005:54) Estos audaces performances son un diálogo con su propio cuerpo a lo que Pierre Restany comenta en el video *Orlan: Carnal Art*: *“la mujer se convierte en obra y encuentra normalidad en su diferencia”*

En el performance *Opération –Opéra*, llevado a cabo en París el 6 de julio de 1991, la sala de operaciones estaba decorada como un escenario y Orlan vestía como cantante de ópera con sombrero de colores y guantes rojos al tiempo que recitaba poemas mientras la preparaban y durante la intervención. (Figura 7)

Se presenta un fragmento del texto que Orlan leyó antes de iniciar *Opération –Opéra* en el que expresa sus reflexiones sobre la piel de su cuerpo:

*“La piel molesta...ella se pregunta cómo deshacerse de su piel, la única cosa que posee, le pesa, es superflua desde que posesión y ser no coinciden. Poseer es la causa de malos entendidos en las relaciones humanas. Yo tengo una piel de ángel, pero soy un chacal, una piel de cocodrilo, pero soy un cachorro. Tengo una piel negra, pero soy blanca, una piel de mujer, pero soy un hombre. Nunca tengo la piel de lo que realmente soy. No hay excepción de la regla porque yo misma soy lo que tengo”. **

Orlan es una artista que va más allá de la ciencia; se vale de la cirugía como herramienta para re-crear con su cuerpo un imaginario alterno. De esta manera pone en duda lo dicho por Simone de Beauvoir: *“A la mujer no le es dado cambiar su carne a voluntad; desde que ya no la oculta, la entrega sin defensa;...”* (Beauvoir, 1970:127) Orlan con sus aguerridos actos, decide esculpir su propio cuerpo; utilizarlo como material, reinventarse a ella misma y luchar contra la presión a la que es sometido el cuerpo de la mujer. *“Nuestros cuerpos son alienados por la religión, alienados por el trabajo, alienados por el deporte, alienados por los dictados de las ideologías dominante; tan pronto como sitúas tu cuerpo en el estrado y trabajas de manera artística con el cuerpo, inmediatamente, tú afectas la política”.* (Orlan en Jeffries)

Orlan no se preocupa por la situación que su alma pueda experimentar ante las intervenciones que lleva a cabo con su cuerpo; sus acciones son un acto de renacimiento dentro de una totalidad y de manera metafísica se expresa en el video de *Opération –Opéra*:

“El alma no puede ser nunca cortada en pedazos por un arma, ni quemada por el fuego, ni lavada por el agua, ni encogida por el viento; el alma acepta los nuevos materiales. Una persona se pone nuevos accesorios y hace a un lado los viejos y el alma acepta el nuevo material del cuerpo y desecha los viejos”.

* traducción de la autora del video *Orlan: Carnal Art* en youtube

Las primeras experiencias de arte corporal se dieron casi simultáneamente a ambos lados del Atlántico a finales de los años sesenta. En la consolidación del *arte corporal* desempeñaron un papel decisivo la creación de revistas como la neoyorquina *Avalanche* (1970) y la francesa *arTitudes* (1971-1977) así como la presencia de artistas corporales en foros de gran resonancia. Fue en la *Documenta 5* de Kassel en 1972, bajo el comisariado de Harald Szeemann donde por primera vez internacionalmente tuvieron cabida, en la sección Individual *Mythologies*, distintas manifestaciones del arte del cuerpo.

Hubo un primer manifiesto sobre arte corporal hecho por F. Pluchart en 1971, en el que se reconocía el papel del cuerpo como eje fundamental de toda creación y aproximación artística. El placer, el sufrimiento, la muerte, la enfermedad dejan huella en él dibujando a un individuo socializado capaz de satisfacer todas las exigencias y apremios del poder en cada momento. (Guash, 2005: 92)

En 1977, F. Pluchart publicó un segundo manifiesto con motivo de la exposición *L'art corporel* en Bruselas, que puso el acento en la construcción de un lenguaje artístico fruto de la reflexión y del pensamiento filosóficos. Se establecían cinco etapas que antecedían al arte del cuerpo: *la liberación del lo bello* de 1870 a 1960 en que se crea un lenguaje individual y social al margen de los criterios artísticos y estéticos tradicionales; *las derivaciones del happening* en 1970 en las que, por ejemplo, los accionistas vieneses atacaron los tabúes que desde hacía siglos impedían toda comunicación no-lingüística. La tercera etapa, *la acción corporal*, en la que los artistas utilizaban el cuerpo como material artístico definiendo específicamente el carácter del nuevo discurso. La cuarta fase que Pluchart sitúa en 1975 es: *el lenguaje* y alude al momento en que la expresividad corporal rechaza el exhibicionismo, el masoquismo y la sexualidad en aras de un nuevo lenguaje expresivo universal. Todo como parte del ejercicio de definir el hombre del futuro en tanto que éste se definía como lenguaje. Desde 1977 hasta 1980, año en que F.Pluchart fecha en Niza su tercer manifiesto de arte corporal, hubo un incremento de seminarios, coloquios y exposiciones sobre arte del cuerpo. "*Hoy día-dice F. Pluchart en el manifiesto de Niza- el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia,*

el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar el mañana” (Guash, 2005: 93-94)

El cuerpo en ha sido un tema invocado por los artistas visuales de todos los tiempos, sin embargo, no es posible reducir a un común denominador lo que se ha dicho y hecho en este sentido. Por otra parte, el cuerpo tratado en el contexto de la mercadotecnia, ha servido para representar la mecanización de la sociedad, para proyectar la imagen de lo que debería ser el individuo del siglo XX, para convencer de las bondades de la guerra, para reflejar la intolerancia o para constituir un modo de vida con el que todos los ciudadanos de un país se sientan identificados. Es así que, el cuerpo ha servido como punto de reflexión para representar ya sea un modelo de belleza o la proyección de fantasías sexuales.

Se considera que la idea que se tiene del cuerpo parte de la forma en que el cuerpo es mirado, ya sea por el propio sujeto o por el “otro”. Esta forma de mirarlo ha sufrido infinidad de mutaciones a lo largo de la historia de tal manera que hubo un largo período en que el cuerpo fue considerado el paradigma de lo bello y la medida de la estética; hoy, se nos ofrece como el último reducto de la individualidad.

En la sociedad posmoderna el cuerpo ha sido un medio de reflexión, construcción, destrucción; reconstrucción y fragmentación de la propia imagen. De esta manera Gerardo Estrada considera al cuerpo como un *“vasto repertorio de posibilidades artísticas, un compendio de valores a la vez que espacio mismo donde realizarlos”* (Estrada, 1997:7) Y ya que el cuerpo que somos no es el mismo que el que pensamos, ni el mismo que percibimos o representamos y en ocasiones tampoco es el que deseamos; la idea del cuerpo se ha convertido en tema de reflexión constante en el ámbito del arte.

Jenny Saville (Inglaterra, 1970) nos ofrece un paisaje hecho de carne, con una carga psicológica profunda y perturbadora. La artista intenta un acercamiento desde los poros a la deformación, presentando un cuerpo extremadamente voluminoso sostenido de manera inverosímil por un asiento con un sólo punto de apoyo, que parece no poder estabilizarlo. El punto de vista del observador está situa-

do a la altura de las rodillas y, dada la aparente cercanía al cuerpo se produce una sensación de incomodidad. (Figura 8)



Figura 8
Propped

Subjetivamente, este cuerpo de mujer, aparenta estar lleno de emociones: se aprecia una deformación en la cara, que sale del espacio pictórico, las manos expresivamente se aferran a los muslos con la intención de contener el tormento de la deformidad de su carne. Unas palabras veladamente grabadas en el fondo, con escritura de espejo, sugieren un contexto que la soporta; es un texto de la teórica feminista francesa, Luce Irigaray. La obra más famosa de Irigaray es *El espejo de la otra mujer* publicada en 1974 con el título original de *Spéculum de l'autre femme*, obra que la llevo a una intensa disputa con el analista Jacques Lacan. Ésta, como otras de sus obras, se enfoca en la exclusión de la mujer en el lenguaje mismo y a partir de allí en los más diversos aspectos de la vida y de la ciencia misma, incluida la teoría psicoanalítica.

En *Propped*, Saville citando a Irigaray, presenta una relación entre la palabra y el cuerpo femenino: “*Si nosotras continuamos hablando de la misma manera -hablar como los hombres han hablado por centurias- nosotras fallaremos una a la otra. De nuevo, las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos, encima de nuestras cabezas...nos harán desaparecer*” (Wallace) *

La obra de Saville es un ejemplo del cuerpo utilizado como materia prima que puede ser manipulada ya sea realmente o por medio de la representación artística, a partir de su carácter sensible y visible. La representación del cuerpo no nos deja indiferentes, provoca que nos comparemos, nos reflejemos, nos comparezcamos o establezcamos algún tipo de complicidad. La representación del cuerpo constituye un tema siempre presente en la historia del arte; la mayoría de las veces han sido artistas hombres quienes han tratado el tema. Los últimos años de la década de 1960 parecían advertir la llegada de una nueva era y el feminismo retomaba un impulso importante que para algunos parecía amenazador.

En los museos y escuelas de artes, las artistas protestaban y exigían igualdad de derechos, al tiempo que buscaban penetrar en las estructuras dominadas por los hombres, como la representación del cuerpo femenino por las expresiones artísticas. ¿Quién tendría más derecho a hablar sobre su propio cuerpo que las propias mujeres? Las artistas mujeres del performance de la década de los 60 fueron quienes tomaron conciencia, decidiendo reafirmar el control sobre lo que acontecía en relación a sus cuerpos y mostrando abiertamente lo que opinaban.

En 1975, **Carolee Schneeman** (EUA, 1939) realiza su impactante performance *Interior Scroll*, como parte de la exposición *Women Here and Now*. *Interior Scroll*, puede ser considerado su trabajo más importante por las repercusiones en la consciencia femenina. En *Interior Scroll*, la artista, desnuda y de pie en una mesa frente a los observadores, extrajo una tira de papel doblada del interior de su vagina que contenía un texto.

* Traducción de la autora. "If we continue to speak in this sameness -- speak as men have spoken for centuries, we will fail each other. Again, words will pass through our bodies, above our heads....make us disappear."



Figura 9
Interior Scroll

El texto impreso era un diálogo con un “productor de cine estructuralista”, que Schneemann procedió a leer en público. Como en muchos de sus trabajos, éste tenía elementos autobiográficos, ya que de 1971 a 1976 la artista vivió con el productor de cine Anthony McCall. En *Interior Scroll*, Carolee mostró la poética del cuerpo femenino ante el espectador; el que hablaba era su cuerpo, todo él pensaba, al igual que la vagina. De esta manera Schneemann se expresó por uno de los

orificios del cuerpo, tal vez el menos escuchado. Es como si tradujera el mensaje o lo leyera al ser recibido por una máquina telegráfica. Es escritura corporal. “...desde el pensamiento interno a la significación externa y la referencia a una serpiente que se despliega a la información real...” Se expresa Carolee Schneemann. (Figura 9)

La mujer artista de los 60 empezó a considerar el cuerpo como un lugar y un medio de expresión y asumió un cuerpo poderoso, un cuerpo como territorio que significa, que alberga códigos de una memoria que construye lenguajes a manera de redes que parecen infinitas. El arte del cuerpo hecho por mujeres se asemeja al atentado a la unidad establecida por los paradigmas masculinos. Se trata de una forma de fragmentación ya que los códigos tradicionales de representación del cuerpo en el arte se trastocan, lo que condujo a un nuevo orden en relación a la semiótica del cuerpo.

La danza es una de las manifestaciones artísticas que exigen un contacto íntimo y un conocimiento del propio cuerpo; dentro de esta disciplina ha habido artistas que han estado conscientes de los significados que puede expresar el cuerpo con la gestualidad de la danza. **Pina Bausch** (Solingen, Alemania 1940 - Wuppertal 2009), es una de estas artistas; bailarina y controvertida coreógrafa que pretendía acotar los modelos canonizados del “cuerpo ideal” para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento y las expresiones corporales adquirieran un poder trasgresor.

En la coreografía de *Café Müller*, Pina Bausch llevó a cabo un ejercicio de rescate y re-interpretación de recuerdos guardados en su memoria al aludir incidentes sucedidos en el café de sus padres donde creció. Trasladó memorias que fluyeron como resonancias poéticas en la coreografía a partir de gestos físicos y emocionales que manifestaban ternura, ironía, crueldad y sobre todo una viva y cruda condición humana. (Figura 10) *Café Müller* es una historia no lineal, en la que por medio de fragmentos coreográficos, los personajes, algunos con ojos cerrados, haciendo alusión a la ceguera emocional, caminan y bailan en un escenario lleno de sillas y mesas desordenadas que otro personaje va quitando de su camino de manera apresurada.



Figura 10
Café Müller

Las bailarinas y los bailarines de las obras de Pina Bausch no guardan relación con el ideal de belleza de cuerpos; trozos de música de ópera o rock interfieren con lo que está ocurriendo en el escenario; y un estilo de "collage" hecho de fragmentos recuerda más al cine o a las artes visuales que a la danza. Esta coreografía contiene la concepción posmoderna del ser humano a partir de una poética sobrecogedora. Los personajes deambulan, chocan o se avientan contra las paredes; convirtiéndose en los narradores de la soledad, la frustración y las dependencias, pero sobre todo de la necesidad de amor.

La representación del cuerpo en el arte, es la expresión de una idea; la de la propia condición del cuerpo en el amplio espectro de contextos con los cuales tiene relación. Hay ocasiones en que los códigos de representación del cuerpo en el arte son trastocados, lo que lleva casi siempre a otro orden del cuerpo, a un

nuevo significado, producto de la percepción y reflexión del rol que desempeña y al que ha estado sujeto.

“Los artistas han creado un rico código de representaciones en el que la idea del cuerpo es sometida a la reflexión de su condición y sentido actuales. Constantemente es cuestionada la validez de los parámetros con los que se juzga, disfruta y maneja la condición corporal y sus consecuencias en la conciencia social”. (Ganado Kim, 1997:13) Esos parámetros pueden ser violentados surgiendo la “necesidad” de reflexionar acerca de otras vías de comprensión y de manifestación de las complejidades de la existencia.

El atentado al cuerpo se da en el momento en que su alusión es transgredida por considerarlo un campo de batalla, como Silvia Pandolfi refiere: *“El cuerpo es el bastión de la nueva figuración, el emblema de los movimientos por la emancipación sexual, el mártir de la intolerancia y el SIDA, la última trinchera de la batalla entre la enajenación de la identidad y la defensa del individuo (¿ganada ó perdida?) por su existencia transgredida”* (Pandolfi, 1997: 40)

Cualquier forma que rompa la unidad del cuerpo es un atentado al mismo, una forma de fragmentarlo; un atentado a su unidad, a su significación, a su función, a su poder y a su memoria, otorgándole con ello un nuevo sentido. Algunos de los procedimientos que atentan contra el cuerpo en el campo del arte, consisten en transgredirlo de diferentes maneras, como sería representarlo con deformaciones: hacer cortes a la imagen o al mismo cuerpo físico, segmentarlo, dividirlo o separar sus partes.

En 1972, la artista **Ana Mendieta** (La Habana, 1948 - Nueva York, 1985) trabajó de múltiples maneras con su cuerpo, documentando lo que provocaba su contacto con la tierra o con elementos materiales. Entre sus producciones se encuentra una serie de fotografías en las que apretaba contra su rostro o contra su cuerpo una lámina de cristal para distorsionarlos generando formas que refieren a la violencia ejercida contra el cuerpo; en la imagen que se presenta, los rasgos sexuales femeninos de su cuerpo desnudo son deformados de una manera desconcertante. (Figura 11)



Figura 11
Glass on body imprints

El cristal sirvió de marco, ya que desde él la artista controlaba la mirada del espectador, invirtiendo los roles tradicionales. Los múltiples significados de la performance tenían que ver siempre con la identidad corporal: las huellas personales quedaban impresas en el cristal, al mismo tiempo que éste se convertía en el reflejo de su propia identidad.

Mendieta fue una precursora en lo que a la utilización del cuerpo en relación con la naturaleza se refiere; en cada acción la artista quebrantaba la fragilidad de su cuerpo con la intención de reintegrarse a la tierra: *“Yo he trabajado”, comenta, “... explorando mi relación con la tierra y el arte. He utilizado mi cuerpo como referencia para crear las obras, yo soy capaz de trascender dentro de una submersión voluntaria en la naturaleza, logrando una identificación total con ella. A través de mi arte yo experimento la inmediatez de la vida y la eternidad de la naturaleza”*. (Viso, 2008: 296)

Lo que resulta importante es la actitud de las artistas que atentan contra sus cuerpos, conscientes de la responsabilidad política con que cargan la acción que realizan ya que: *“El problema más espinoso que plantea la representación de las mujeres por sí mismas es el cuerpo”* (Higonnet, 1993: 386) De alguna manera,

el cuerpo es su única propiedad y al darse cuenta de esto, las creadoras deciden hablar él, transgrediendo los límites establecidos.

El cuerpo es así, el universo ininteligible en el que se suceden infinidad de situaciones en los ámbitos de lo físico, mental y espiritual. El cuerpo se presenta inmerso en un universo cuya realidad se percibe de manera fragmentada.

La contemporaneidad ha expuesto al cuerpo a su fragilidad y a la descomposición causada por los efectos de los encuentros que le tocan vivir. El trato del cuerpo en el arte actual tiene una fuerte referencia a la búsqueda de identidad y a la recuperación de la memoria. Se muestra un cuerpo antropomórfico, autobiográfico, orgánico o natural, pero también artificial, pos orgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto. (Juan Vicente Aliaga en Guash, 2005: 499)

En esta realidad el cuerpo puede ser mirado, asumido y presentado en el mundo del arte como el instrumento con el que nos rozamos con el Otro; como el objeto producto de construcciones simbólicas que lo sitúan en un contexto histórico y sociológico. De manera que el cuerpo sufre y manifiesta el paso del tiempo a la vez que es contenedor de un pasado, convirtiéndose en una caja que guarda fantasmas y contiene el germen del futuro. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshall Berman reflexiona que: “... nuestro pasado, cualquiera que haya sido, es un pasado en proceso de desintegración; anhelamos aprehenderlo, pero es escurridizo y carece de base; volvemos la mirada en busca de algo sólido en qué apoyarnos, sólo para encontrarnos abrazando fantasmas”. (Berman, 1988: 351).

Abrazando fantasmas y siendo fantasmas de la vida como en el fotograma de un video de la *Consagración de la primavera* de Pina Bausch, coreografía en que los bailarines utilizan su cuerpo con gestos desgarradores, “...escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de “lo terrible”, al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados”.(Vázquez Rocca, 2006) (Figura 12)



Figura 12
La consagración de la primavera

Los fantasmas también se guardan en esta caja-territorio-universo-cuerpo para manifestarse a manera de construcciones simbólicas y políticas. La mujer, al ser consciente de estas construcciones y saberse capaz de fundar un nuevo orden, se apropia de la imagen fragmentada, disfrazada de unidad, que le ha entregado el hombre; lo que se puede considerar una primera fragmentación desde el momento en que opta por romper y re-crear otra opción de imagen. Es entonces que no se apropia sólo de la imagen sino de su propio cuerpo y lo re-significa desde su propio territorio. La mujer utiliza su cuerpo para grabar su historia con los signos impuestos que le recuerdan su origen.

El cuerpo puede ser considerado como el contenedor del alma o albergue como refiere Rosario Castellanos, de manera que la utilización del cuerpo en el arte hecho por mujeres tiene que ver con la manifestación de la forma de verse a

sí misma y mostrar las contrariedades que la aquejan. Es así que el cuerpo puede ser abordado desde la representación plástica figurativa, la danza, el teatro y la acción o performance en donde el cuerpo del artista es el actor principal.

El trabajar con el cuerpo tiene connotaciones políticas desde el momento que son puestas en evidencia situaciones que atañen al orden establecido y pugnar por uno diferente. El trabajo con el cuerpo puede ser tomado también como un proceso de sanación de las experiencias vividas al tomarlo como el territorio que contiene las huellas que han marcado un registro en él; es así que el trabajo con el cuerpo por parte de las mujeres tiene que ver casi siempre con situaciones autobiográficas. Es significativa, por otra parte la sumersión con la naturaleza que proponen algunas artistas así como la alusión del poder mágico que puede poseer su cuerpo; en ocasiones se ejerce un atentado contra el cuerpo con la intención de ilustrar la agresión que sufre por parte de otros.

II. Mujer creadora, cuando el cuerpo es su tema

*Las mujeres somos cuerpos, y lo somos más que los hombres.
A más cuerpo, más texto, más escritura, más placer.
Voladoras-ladronas -voleuses-, hadas, parcas, sacerdotisas y profetisas,
planeamos sobre el límite que nos frena socialmente.
Los hombres, por el contrario, juegan a las muñecas.*

Ángela Molina



Figura 13
Sin título

La fotografía que **Yurie Nagashima** (Japón, 1973) presentó en la exposición *La Mirada Iracunda* en 2008, alude a una cuestión planteada en 1996 por la filósofa Amelia Valcárcel en su libro *La Política de las mujeres*. Para Valcárcel, la mirada iracunda es la reacción que presentan las mujeres que, llegadas a los treinta años y habiendo interiorizado “el espejismo de la igualdad”, viven en carne propia la desagradable experiencia de descubrir que la igualdad de la que creían disfrutar se hace añicos al colisionar contra un inesperado “techo de cristal” que les impide ascender profesionalmente. Un “techo de cristal” que también recubre el campo del arte y con el que se topan las artistas a lo largo de sus trayectorias profesionales. Nagashima se expresa con todo su cuerpo y sus circunstancias, como el estar embarazada, lo que le da poder y vulnerabilidad al mismo tiempo. Se presenta una situación irónica a partir de la seña agresiva, el cigarro y el órga-

no masculino; fumar lo decide porque es su cuerpo; aunque la seña es para el otro pues un hijo es de dos. Paradójicamente se encuentra en un momento en que no es totalmente dueña de su cuerpo. (Figura 13)

Las mujeres en la historia han sido sometidas a una forma de invisibilidad. Salvo casos considerados notables, las mujeres no aparecen como agentes de cambio histórico. Entre las reflexiones que en este sentido Virginia Woolf llevó a cabo y se publicaron en su ensayo *Una habitación propia*, encontró que en los primeros escritos femeninos había una temática constante: la autobiografía confesional, resultado lógico del “refugio de sus secretos” que se orientaba a hacer de la mujer el sujeto de su obra. Ante esta situación, Lorena Zamora plantea el cuestionamiento de si: “¿Acaso ha sido una necesidad consciente de reinventarse, explicarse o afirmarse a sí misma, para tener la posibilidad de asumirse en un mundo que le ha sido ajeno?” (Zamora, 200: 24) Esta situación puede ser relacionada a las incursiones femeninas de las artes como si los esfuerzos femeninos de expresión buscaran emitir una voz en un mundo que le ha sido negado, un mundo que se ha hecho sordo a la voz de la mujer y en ocasiones ella tuviera sólo el derecho de explorar su propio cuerpo.



Figura 14
De la serie *Torture of Women*

Explorarlo y por lo tanto utilizarlo como instrumento que formule lo que la artista desea expresar. En la serie *Torturas de mujeres* (1976), la artista **Nancy Spero** (Ohio, 1929-Nueva York, 2009) denuncia el maltrato a las mujeres por los regímenes dictatoriales suramericanos. (Figura 14) Spero combina imágenes, citas y testimonios de las atrocidades cometidas; la pieza es un rollo de 38 metros de largo con catorce paneles horizontales que obliga al espectador a recorrer el espacio de manera poco ortodoxa. En un fragmento del rollo, en primer plano hay una mujer callada, desnuda y amarrada, impresa en tonos morados; en un segundo plano, la imagen de otra mujer se repite, ella, de diferente raza parece protestar por el suceso con una pancarta. La imagen del cuerpo amarrado recuerda a las imágenes fotográficas que Hans Bellmer hizo de Unica Zürn. (Figura 44)

Los frescos etruscos de Italia influenciaron los dibujos de Spero, quien en la década de los cincuenta se volcó a la representación de escenas de carácter sexual y de maternidad a partir de la apropiación de imágenes de la Antigüedad. A nivel formal desarrolló un tratamiento poco ortodoxo del papel por medio del collage y la aplicación de sellos de diseños elaborados previamente. *“Como artista tengo el privilegio de crear cosas de la manera que creo deben ser. Es mi mensaje al mundo”* comentó Nancy Spero que utilizó en su obra un lenguaje corporal con una fuerte carga sexual.

Julia Kristeva se refiere al devenir de un cuerpo que sufre represiones y prohibiciones; Kristeva denomina la función de la mujer en lo simbólico como “el efecto mujer”: *“un efecto que no dispone de poder ni de un sistema lingüístico, sino que es su muda apoyatura”* es decir es el apoyo mudo del sistema pero él mismo no tiene visibilidad, y ello es una imagen que hay que tomar completamente de modo literal y concreto. (Weigel, 1999: 134) Las mujeres en el arte están haciendo el intento de re-crear una historia con su lenguaje propio. Hacen actos apropiatorios de su cuerpo para asumirlo pero, una vez que la mujer se apropie de sí misma, ¿Cuál sería la imagen del cuerpo que le correspondería?

Debido a su apropiación corporal, se ha establecido una lucha de poder entre la individualidad de la mujer y el mundo dominante de los hombres como afirma Simone de Beauvoir, pues sucede que cuando una mujer trasciende y entra

a la escena histórica, es como si el hombre le otorgara el gran privilegio de acceder a “su” historia. En este sentido, Valie Export, artista radical feminista lanzó a la sociedad esta reflexión: *“Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica.”* (Grosenick, 2005: 78)

La mujer no tiene historia, afirma Julia Kristeva; no la tiene porque es una historia hegemónica escrita por los ganadores, hecha por el hombre. La mujer queda fuera de la historia como si perteneciera a las sobras por lo que para reconstruir su historia, ella ha de tomar los restos y trabajar con ellos. Posiblemente sea por ello que su propuesta sea fragmentaria; para algunas artistas es su manera de ver el mundo y para otras, la manera de presentarse al mismo. Surgen las preguntas ¿La imagen de la mujer tiene que fragmentarse para hacerse visible?, ¿La imagen que presenta la mujer de sí misma, es una representación de la imagen que tiene el Otro de ella? Y ¿Ha sido una réplica de lo que le ha presentado el Otro?

Una forma que tiene la mujer de conocerse es por medio del espejo que le devuelve su imagen; al igual que la fotografía es un medio importante para aprehender de forma total su cuerpo así como una manera de mostrarse y de poder decir “esa soy yo”.

Una artista cuyo trabajo fotográfico, descubierto en los años 1990, gira alrededor del tema de la identidad “neutra” asumida en la sociedad Parisina de la década de los 20, es **Claude Cahun**, (Nantes, Francia, 1894 - Isla de Jersey, Inglaterra, 1954). En la imagen, la artista que gustaba de disfrazarse posa junto al espejo de manera que es posible ver ambos lados de su rostro y así conocerla “completa” de una sola vez. Su mirada es retadora y esquiva, observa al espectador y a “algo” más. La imagen muestra ambivalencia y totalidad; fragmentación y unidad. Se trata de una fotografía bien cuidada en relación al concepto del autorretrato en la que Claude Cahun de manera celosa cierra el saco de cuadros para proteger su interior. (Figura 15)



Figura 15
Sin título

La colaboración de Claude Cahun con Suzanne Malherbes, su compañera sentimental y cómplice creadora, es por mucho interesante y en sus imágenes no existe la menor posibilidad de un resultado simple o tranquilizador; mas bien, son impactantes, confusas, interrogantes, perversas y señalan el lugar de la inscripción femenina como un reto a las certezas del movimiento feminista contemporáneo así como a la cultura dominante. (Bonito Oliva en Guash, 2000:335) ¿Cuál es la verdadera Claude, la que está en primer plano que nos observa, o la que nos esquiva la mirada y parece que se asoma en una ventana?

Es necesario mencionar el reconocimiento de uno mismo a través del “espejo” de Lacan, en tanto que según dice, ocasiona en el sujeto *“un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación y que el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad”* (Lacan, 1984:90)



Figura 16
Fotograma de *El cielo Protector*

Algo parecido sucede en la imagen apropiada del film *El Cielo Protector* en que Kit, el personaje femenino se reconoce en el espejo del hotel donde comienza un viaje por Tánger a la vez que es un recorrido de búsqueda interior en varios sentidos. (Figura 16) En la película hay varias escenas en que la mujer es reflejada por espejos. En la imagen la protagonista parece saludarse a ella misma aunque el “Hola” es dicho por alguien más que acaba de entrar a su cuarto de hotel.



Figura 17
Fotograma de *Meshes of the afternoon*

Si el verse al espejo significa reconocerse, el ver el mundo a través del vidrio de una ventana significa vislumbrar las posibilidades del afuera, el mundo del Otro. Y tener conciencia del límite como se aprecia en el fotograma del cortometraje experimental *Meshes of the afternoon* filmado en 1943 por **Maya Deren** (Kiev Ucrania, 1908- Nueva York, 1961); la protagonista que es ella misma, ve con cierta nostalgia, el mundo que se refleja en el cristal y se funde con su propio rostro. Lo que los separa es el cristal que ella toca. (Figura 17). Su cabello se convierte en las ramas de los árboles y su mirada parece perderse en el exterior. Es una imagen que provoca que el espectador se haga preguntas acerca de lo que la mujer pueda estar pensando. Pareciera que se encuentra dentro de un espacio del que parece no tener escapatoria. *Meshes of the afternoon* es un paradigmático corto de 14 minutos, en el que, como en muchas de sus películas, Deren representa una pesadilla de la protagonista; se habla de una práctica cinematográfica

moderna, distinta, personal y pro-feminista.* En el cortometraje *Ritual in transfigured time*, coprotagonizado con Anaís Nin, Deren lleva a cabo un ensayo sobre la sexualidad femenina y la percepción del tiempo que tienen las mujeres marcadas por su género. Maya Daren comenta acerca de su trabajo fílmico así como de su idea de la percepción del tiempo en las mujeres:

“Lo que yo hago en mis películas, yo creo que es muy distinto. Yo creo que son las películas de una mujer con la característica del tiempo de la mujer. Es la cualidad del tiempo de una mujer. Creo que la fuerza del hombre es su gran sentido de inmediatez, son criaturas del “ahora” y la mujer tiene la fuerza de esperar porque, tiene que esperar... Tiene que esperar nueve meses para concebir un hijo. Siempre.

El tiempo es construido en su cuerpo en el sentido de transformarse. Ella ve todo en razón de lo que va a ser en el tiempo. Educa un hijo sabiendo qué es en todo momento, pero sabiendo siempre la persona en que se convertirá.

Yo creo que su vida entera, desde el comienzo mismo, es en el sentido de convertirse, de construir en ella con la importante sensación de modificarse, de llegar a ser.

Creo que pongo mucho énfasis en mis películas, tanto como puedo acerca de la constante metamorfosis, una imagen siempre se convierte en otra. Eso es lo que pasa de relevancia en mis filmes, no lo que sucede en cada momento. Es el sentido del tiempo de una mujer y creo que sucede en mis films más que en los de cualquiera otra persona.

*No hay razón en el mundo para que la mujer no sea una artista, una buena artista”***

El tiempo en la mujer para Maya Deren, es mostrado por la fragmentación de la continuidad de las imágenes de sus films, realizados con anterioridad a la década de los 60 en que se inició la revolución femenina. Merece atención la percepción que tiene Deren sobre la fuerza de la capacidad de espera de las mujeres, el sentido de convertirse continuamente y por lo tanto, la constante metamorfosis de la imagen que puede propiciar cada mujer en sí misma para llegar a ser.

* Maya Deren, fue una auténtica surrealista, directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora. Se la considera la primera directora de cine underground estadounidense. Lo significativo de su aportación es que toda su carrera corre en paralelo a la apertura de nuevas vías para el cine de vanguardia. Su obra ha servido de bisagra entre las artes plásticas y el cine. En la década de los cuarenta su círculo social incluía a André Breton, John Cage, Anaís Nin y Marcel Duchamp con quien hizo un cortometraje.

** (T.A. del video)

¿Qué sucede cuando la mujer artista toma su cuerpo como tema? ¿Qué cuando decide hablar sobre sí misma? No lo hace a la manera que los hombres lo hacen; ocurren actos de apropiación y fragmentación corporal porque no se conoce, de manera que lo que le corresponde es darse forma. De manera que la mujer se percibe, observa a las otras, se ve en el espejo, se mira en las imágenes que le ofrece la fotografía. Mira el mundo desde dentro y opta por conocerse, salir de su zona de confort, como la Nora de Ibsen que cierra la puerta y sale al mundo.

Entre las artistas que comenzaron a objetivarse en el acto de creación, merecen ser tomadas en cuenta aquéllas que utilizaron referencias sobre sí mismas, ya sea por el camino del autorretrato como una forma de autobiografía o con otros temas con reminiscencias personales como una forma predominante de elaborar un concepto y una identidad visual corporal femenina.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la relación modelo-artista tenía fuertes connotaciones de explotación sexual; la explotación visual de la modelo estaba relacionada con su aprovechamiento como objeto sexual. Esta situación planteaba problemas a las artistas pues para ser “pintor” se tenían que pintar desnudos. ¿Podía una mujer pintar desnudos? Cuando en la pintura al desnudo lo normal era la mirada masculina con su proyección del deseo sexual y la cosificación del cuerpo de la mujer. (Porqueres, 1995:80)

Suzanne Valadón (1867-1938) fue una pintora francesa que vivió la experiencia de ser vista como modelo y artista a principios del siglo XX. Supo lo que es ser mirada como objeto y se atrevió a trastocar las convenciones y pintar mujeres desnudas con la mirada de otra mujer. Es de las primeras mujeres que se contempla y sus mujeres son reales en situaciones cotidianas en posturas muy diferentes a las solicitadas por los pintores.

Valadón se inserta en una época que como reflexiona Lorena Zamora, “*por tradición, la mujer había sido objeto del imaginario masculino en las obras artísticas del pasado (vírgenes, diosas, prostitutas, mitos sublimados o blasfemos)*” (Zamora, 2000:31) Los desnudos femeninos solían ser representados de forma idealizada, no eran retratos sino estereotipos de la belleza, la pasividad y la disponibilidad sexual.



Figura18
Desnudo reclinado

En *Desnudo reclinado* podemos advertir que la intención de Suzane Valadón es mostrar pictóricamente a una mujer que no está dispuesta a exponer su cuerpo de la manera acostumbrada para ser observado; hay una cierta incomodidad al saberse objeto de la mirada. La acción de tener la sábana blanca en su mano derecha y el brazo izquierdo cruzado aunque no logre tapar sus pechos, muestra la intención de cubrirse, lo cual es más evidente porque cruza una pierna sobre la otra aunque con una intensa línea negra queda marcada la dirección a sus glúteos. (Figura 18)

Valadón con sencillez, expresa la emoción prudente de la modelo que tiene una mirada al vacío y sus contornos definidos la ubican, sin más, en el sillón con una carne que habla. Suzane Valadón fue una mujer que empezó a reinterpretar el desnudo femenino al apropiarse y trastocar la imagen que imperaba en ese momento. Es interesante que siendo Valadón ya una artista consumada le pidiera a Toulouse Lautrec que posara para ella, cosa que él rechazó ya que eso suponía

un cambio de roles que no estaba dispuesto a experimentar. (Gauli, 1998) Ella definió su vida de la siguiente manera: *“Me he encontrado a mí misma, he hecho de mí lo que soy y creo que he dicho lo que tenía que decir”* (Porqueres, 1995:80)

Durante la primera Guerra Mundial emergieron los dadaístas y con ellos una joven artista **Hannah Höch** (Gotha, Alemania, 1889 – Berlín 1978) fue la única artista mujer que participó en la primera feria internacional Dadá celebrada en la galería berlinesa de Otto Burchard en 1920 y entre los objetos expuestos se encontraba el importante fotomontaje *Schnitt mit dem Küchenmesser* (Corte con el cuchillo de cocina...) (Figura 19).

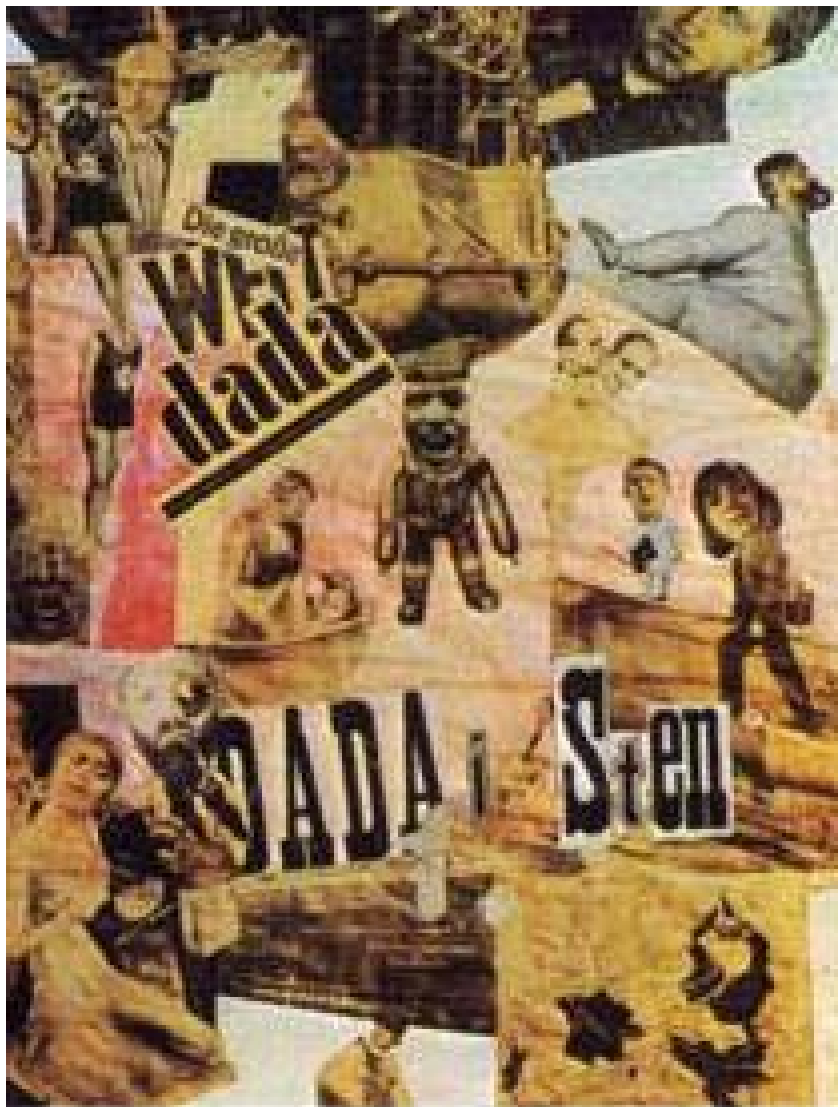


Figura 19
Corte con cuchillo de cocina (Detalle)

En el detalle que se muestra del importante fotomontaje de Höch se aprecian los cuerpos formados por recortes y uniones, principalmente de cabezas y cuerpos de diferente contexto con lo cual Hannah Höch atenta contra los paradigmas corporales de la época. *“En el que no sólo se acuchillaba la cultura de barriga cervecera de Weimar, como anunciaba el título, sino que se abordaba la situación social de las mujeres: en un mapa se encontraban los países europeos en los que la mujer podía ejercer su derecho al voto, mientras que en el montaje de cuerpos femeninos y masculinos Höch mezclaba imágenes inequívocas de identidad sexual”*. (Hesse, 2002:130)

La obra de Höch fue el único trabajo Dadá que se ocupó directamente de la emergencia de la “nueva mujer” y lo hizo con ingenio y originalidad. *“diecisiete de sus fotomontajes fueron incluidos en Film und Foto, pero hasta 1931 su nombre había sido omitido de las discusiones de los orígenes del fotomontaje y sólo recientemente su trabajo ha recibido la atención que merece”* (Rosenblum, 1994: 132)

Hannah Höch es una precursora en varios aspectos pues aborda sin tapujos la representación de la imagen del cuerpo humano con la técnica de fotomontaje, a base de recortar fragmentos de imágenes de revistas y periódicos que añade a otros fragmentos de cuerpos, que no fotografía, como hacía Heartfield. *“En este rediseño del cuerpo humano, del cuerpo de la mujer y del varón, mezcla las culturas africanas y asiáticas con las europeas y es una pionera de la redefinición del cuerpo de la mujer”*. (Aliaga, 2004)

Es posible decir que Hannah Höch fue una artista precursora del manejo de la imagen de una manera contemporánea por la razón de que *“sus fotomontajes producen una constante corriente de impactos y perturbaciones donde los híbridos no se relajan en significados establecidos”*. (Achille Bonito Oliva en Guash, 2000: 335) Al alterar, truncar y remplazar partes del cuerpo, convertía lo familiar en extraño e inquietante por la distorsión de la escala, la sustitución o la repetición de imágenes.



Figura 20
Hannah Höch

Con su obra Höch da inicio a la manifestación artística de un cuerpo fragmentado utilizando la herramienta de la apropiación de imágenes provenientes de la fotografía y de revistas reproducidas mecánicamente, su arma fue la tijera y su intención la ironía y la denuncia de la fragmentación de la existencia que ella mostró por medio de cuerpos seccionados. (Figura 20) En este autorretrato, Höch aparece con las tijeras en una mano y con el dedo acusador de su mano derecha observándonos con un gran ojo.

La enigmática artista Claude Cahun constituye una referencia indispensable en la historia de la fotografía y especialmente en la historia del autorretrato, género que desarrolló desde muy temprano, aportando un punto de vista novedoso a temáticas que no se habían abordado hasta el momento, como la identidad

sexual, la androginia y el travestismo. Recientemente descubierto, el trabajo de Cahun ha sido adoptado por artistas feministas contemporáneas como profundamente complejo en su relación al orden simbólico del lenguaje, la razón y la costumbre. (Rosenblum, 1994:134)

Su nombre original era Lucy Schwob y en 1917 adoptó el pseudónimo de Claude Cahun, con el que esta poeta, fotógrafa, creadora de objetos, ensayista, crítica literaria, novelista, traductora, comediente y activista, es conocida. Junto con Suzanne Malherbe, su compañera sentimental, que también cambió su nombre por el de Marcel Moore, publicaron en 1930, « *Poemas-ensayos* » o « *Ensayos-poemas* », ilustrados con diez fotomontajes titulados *Aveux non avenues* con prefacio de Marc Orlan.

El haber sido considerada muerta en el campo de concentración y la desaparición de gran parte de su trabajo fotográfico, llevó al desconocimiento y el olvido de Cahun y su obra, fue en los años 90 cuando su obra fue recuperada y valorada; en 1992 François Leperlier publica: “*Claude Cahun: L'écart y la métamorphose*” que ayudó al descubrimiento de la artista y única fotógrafa significativa del grupo surrealista ya que Lee Miller y Dora Maar sólo mantuvieron una breve relación con dicho grupo. Se reconoce su influencia en artistas como Cindy Sherman, Sarah Lucas y Nan Goldin, quienes al igual que Cahun, hacen de su cuerpo el soporte de sus producciones.

En cualquier caso, Claude Cahun ha sido una artista anticipada a su tiempo. “*Me veo, luego existo*” dijo Cahun, que puede ser considerada posmoderna por el concepto de su obra, la honestidad y la hibridación de sus mensajes. Feminista valiente al tratar de escapar del rol asignado por el Surrealismo a las mujeres, musas supeditadas a los hombres. Cahun, desbarata ese lugar que le es heterodesignado, tratando de superar los géneros, apuntando a un “tercer género”, algo próximo a la androginia. (Figura 21) La imagen es turbadora e inteligente; un espejo nos devuelve la imagen de lo que se encuentra enfrente, al tiempo que ella, de manera fragmentada se presenta como un collage de dos personajes. En la imagen hay tres elementos: la cara de hombre blanco que puede ser percibida como si flotara en la oscuridad; dos manos y brazos que denotan feminidad pero son

oscuras como si de otro cuerpo se tratara que sostienen un espejo-ojo que pudiera mostrar el futuro y un pequeño fragmento de tela que sugiere una falda.



Figura 21
Sin título

Se ha querido citar a estas artistas porque se considera que se han adelantado a su tiempo y han sido precursoras del arte relacionado con el cuerpo del siglo XX. Es en la década de los 60 cuando realmente las mujeres artistas toman conciencia de su situación y optan por experimentar y ofrecer una reinterpretación de sí mismas tomando el cuerpo como medio y materia de representación simbólica. Ellas se internan en la búsqueda esencial de su forma de mirar, de asumirse y de representar su identidad como seres femeninos auténticos.

En esos momentos aparece en escena la austriaca **VALIE EXPORT** * (Austria 1940). Export proviene del Accionismo vienés que utilizaba el cuerpo como tema y punto de partida de su trabajo, sin embargo las acciones, performances, fotografías y videos de Valie Export eran categóricamente feministas y buscaban destruir las imágenes de las mujeres que había impuesto una sociedad dominada por hombres. Los medios técnicos y audiovisuales los considera como elementos no neutrales; *“El medio solo no es el mensaje o, por decirlo de otro modo, el medio no es sólo UN mensaje”* (Export en Bárbara Hess, 2002: 81)

Su performance titulado *Pantalones de acción: pánico genital* llevado a cabo en 1969, fue uno de los más radicales de su época. Export se paseó por las filas de un cine porno vestida con unos pantalones con la costura de la entrepierna descosida y sosteniendo una metralleta ante unos espectadores que esperaban ver imágenes de genitales en la pantalla. Amenazados tanto física como psicológicamente por el arma y por el cambio ontológico de una imagen pornográfica a los genitales femeninos reales, los espectadores abandonaron el cine. El performance tuvo su impacto pero el registro continúa teniendo vigencia ya que la situación desfavorable de la mujer en muchas circunstancias no ha cambiado. Si los genitales femeninos que Courbet pintó una vez en *El origen del mundo* no tenían cara y estaban a la disposición de la mirada, en esta imagen, tienen rostro, nombre y una mirada decidida; tiene un arma que es capaz de utilizarla. Valie Export parece afirmar: Yo me apropio de mí les parezca o no. (Figura 22)

* Escrito con mayúsculas ya que la artista ha querido que parezca siempre como un manifiesto.



Figura 22
Pánico genital.

Este performance fue re-presentado por la artista Marina Abramovic en el Museo Guggenheim de Nueva York en noviembre de 2005. *Seven Easy Pieces* fue el nombre de la presentación de siete performances de importantes artistas que Abramovic llevó a cabo durante siete horas cada día.

No se nace mujer afirma Simone de Beauvoir, sino que se llega a serlo por medio de reflexiones y mediante el hecho de objetivarse en el acto creativo que permite que algunas artistas hagan referencias a ellas mismas. **Carolee Schneemann** (EEUU.1939) trató la percepción que nuestra cultura tiene del cuerpo femenino y se centró sobre todo en los tabúes que existen alrededor del la lívido de las mujeres.

En 1963 Carolee creó acciones privadas llamadas “*Eye Body*” que fueron documentadas por medio de la fotografía. “*En estas ‘naturalezas muertas’ corpóreas, que anticiparon el performance y el arte del cuerpo, ella recreó la imaginiería de diosas míticas al utilizar su propio cuerpo como escultura.*” (Rusch, 2005:41) Schneemann comenta: “*De alguna manera yo hice el regalo de mi cuerpo a otras mujeres; dando nuestros cuerpos de vuelta a nosotras mismas*” Ella muestra a otras mujeres, con sus performances y sus planteamientos, que la acción de apropiarse de su propio cuerpo es posible. Su trabajo se ha caracterizado por la investigación en las tradiciones visuales arcaicas, el placer atado a los tabúes opresivos y el cuerpo de la artista en una dinámica relación con el cuerpo social.



Figura 23
Portrait Partials

Carolee Schneemann es una artista multifacética que ha incursionado con múltiples técnicas; en 1963 realizó *Portrait partials* un políptico de 35 imágenes fotográficas de partes del cuerpo, de ella misma y otro. Ojos, bocas, narices, pezones, ombligos y orificios sexuales se mezclan para formar un todo que nos remite a pensar en un cuerpo que se comunica dinámicamente. (Figura 23) Se trata de una obra formada por imágenes fragmentarias del cuerpo, dispuesta de una manera minimalista, que pudieran ser antecedente de trabajos como el de Annette Messager. Las ideas de Carolee Schneemann han influido a teóricas feministas como Judith Butler, Donna Haraway y al artista Mathew Barney.

Una artista que ha llevado su cuerpo y mente a los límites de lo que pueden soportar es la yugoslava **Marina Abramovic** (Yugoslavia 1946); su cuerpo es su “material” y, junto con el espacio que ocupa, forma lo que ella nombra su “campo de representación”. Es singular el trabajo que realizó con su compañero Uwe Laysiepen: “Ulay”; ambos nacieron el mismo día y colaboraron por una década desde 1976 en trabajos que convertían su relación simbólica en la base de experiencias existenciales.



Figura 24
Breathing in/ Breathing Out

En 1977 realizaron el performance titulado *Breathing in/Breathing Out*, en la que intercambiaron sus respiraciones a través de sus bocas unidas con fuerza (colocando filtros de cigarrillo en los orificios nasales). Tenían pegados micrófonos a sus gargantas por lo que la acción contenía el sonido de sus respiraciones que se fue apagando. La intención fue intercambiar el oxígeno de los pulmones hasta que al final, al llegar al límite, sólo intercambiaban dióxido de carbono sobreviniendo la asfixia. (Figura 24)

Abramovic y Ulay llevaron a cabo múltiples ejercicios con el fin de someter a sus cuerpos a estados físicos extremos para experimentar sus límites. La reacción del público era un elemento clave en estas experiencias, ya fuera en forma de atención mental o intervención real, como en el caso de la *performance* titulada *Incisión* llevada a cabo en 1978 en que Marina fue atacada por un espectador. El último trabajo que realizaron como pareja consistió en caminar uno hacia el otro desde los extremos opuestos de la Gran Muralla China para encontrarse en junio, de 1988 separándose para siempre. (Löffler en Grosenick, 2005: 19)



Figura 25
The Artist is Present

En 2010, Abramovic llevó a cabo su *performance* más reciente; la acción se titula *Marina Abramovic: The Artist is Present*, en el MOMA de Nueva York; juego de palabras que indica al mismo tiempo que “el artista está presente”, al igual que “el artista es el presente”. Marina sumerge su mirada en la de su interlocutor con la intención de vivir el concepto budista del aquí y ahora: la energía se construye a partir de ese intercambio de miradas que dura el tiempo que el observado-observador decida permanecer ante la mirada de Abramovic que permaneció durante tres meses durante ocho horas diarias sentada. Una vez más Marina hace un trabajo en que somete a su cuerpo a extremos de resistencia en un juego con el otro. Mantener la unidad del cuerpo es igual a seguir vivo. (Figura 25)

En la década de 1960 **Louise Bourgeois** fue descubierta. La artista llevaba más de treinta años explorando, con dibujos y esculturas sus experiencias y temores infantiles. Bourgeois refiere que su trabajo ha sido siempre un recuento de las emociones que ella ha querido mantener o destruir. Ella refiere que sus esculturas tienen un sentido de vulnerabilidad y fragilidad, además de que la sexualidad es un tema amarrado a esos dos estados.

Janus Fleuri es una enigmática escultura suspendida realizada por Bourgeois en 1968. Se trata de una pieza simétrica que contiene dos texturas, una burdamente terminada que contiene las huellas de sus manos en la parte central y una sumamente pulida en los dos extremos redondeados que apuntan hacia abajo. Louise Bourgeois explora en esta escultura la acción de fragmentar el cuerpo humano ya que la escultura puede tener referencias al órgano sexual masculino, a la vez que a partes femeninas; resultando en una abstracción que contiene el encanto poético de la ambigüedad: abstracto y figurativo juntos, al igual que lo femenino está integrado a lo masculino. La escultura puede tener un movimiento que contradice la estabilidad y el peso de la escultura tradicional, haciendo referencia a la fragilidad de una pieza que no es la totalidad del cuerpo y provoca que el espectador haga un esfuerzo por colocarla en un cuerpo. (Figura 26)



Figura 26
Janus Fleuri

De esta misma época son sus esculturas *Fillettes* (muchachitas) cuyas formas tienen alusiones múltiples y “... *revelan los intentos de la artista por reconciliar recuerdos y conflictos emocionales y explorar aspectos de género y sexo*”. (Marshall, 1995:18) Louise afirma que esas *Fillettes* son ella misma y existe una famosa fotografía hecha por Robert Maplethorpe de Louise acompañada de su pieza cuando llegó a la sesión fotográfica.

Una de las tareas más importantes que emprendió la teoría feminista consistió en reconsiderar y redefinir la identidad femenina. Con su obra, Louise Bourgeois no sólo realizó un análisis crítico, sino que pretendió elaborar nuevas conceptualizaciones y representaciones en torno a su propia subjetividad. De manera que el trabajo de Bourgeois tiene relación con la reflexión de la filósofa Rosi Braidotti: “*La teoría feminista no es sólo un movimiento crítico de oposición al falso universalismo, (...) pero expresa también el deseo de las mujeres de manifestar y de validar, formas diferentes de subjetividad. Este proyecto implica tanto criticar las definiciones y las representaciones existentes de las mujeres como crear nuevas imágenes de la subjetividad femenina*”. (Braidotti, 2000: 185)

Desde la década de 1960, las artistas del performance vienen reafirmando en el arte, como si fuera necesario hacerlo para todas las mujeres en la vida diaria, el control que ejercen sobre lo que le ocurre a sus cuerpos. En sus acciones se han producido heridas físicas, se han torturado a sí mismas y se han expuesto a coacciones psicológicas, por ejemplo, **Yoko Ono** en *Cut piece* llevada a cabo en 1964, solicitó al público que cortara la ropa que llevaba puesta. (Figura 27)



Figura 27
Cut Piece, 1964

Este “aktion” como se le denominó al performance en Alemania lo ha repetido algunas veces, siendo la mas reciente en 2003 en Paris al cumplir setenta años. (Figura 27) “*Yo todavía continuo*” dice Yoko Ono, quien participó con el grupo *Fluxus* que revivió el espíritu *Dadá* en el arte. Ono, continúa siendo fiel a algunas de sus premisas como se aprecia en una idea de su manifiesto: “*purgar al mundo de la enfermedad burguesa...del arte muerto...favorecer la corriente y el flujo revolucionarios, promover el arte vivo, el anti arte*” (Chilvers, 2001:288)

Podríamos considerar a *Cut Piece* como un acto sanador en un “arte vivo”, como una acción continua, no como una repetición de acciones, puesto que el azar y el tiempo intervienen de distinta forma cada vez que se ha llevado a cabo. El cuerpo va apareciendo por partes debido a la fragmentación paulatina de la vestimenta de la artista cuando alguien corta la ropa que lleva puesta. Cada *aktion* ha mostrado, en imágenes, la personalidad segmentada de la mujer, Yoko Ono, en un momento dado; el significado de la actitud y la subjetividad de la artista que expresa en silencio algo diferente cada vez.

En su manifiesto *Feminización de la Sociedad*, escrito en 1971, Yoko Ono expresa su percepción de una sociedad incapaz de hacer coincidir una imagen impuesta con su realidad: “*Esta sociedad es manejada con una velocidad neurótica y una fuerza acelerada por la avaricia y la frustración de no ser capaces de vivir con la imagen de hombres y mujeres que hemos creado para nosotros mismos; la imagen no tiene nada que ver con la realidad de la gente*”. (Ono) Yoko Ono piensa que las mujeres no han alcanzado la libertad debido a las circunstancias de su cuerpo ya que ahora tienen que tomar píldoras y hormonas lo que les ocasiona enojo.



Figura 28
Cut piece 2003

Yoko Ono afirma en una entrevista publicada en el Washington Post en 2007 “Yo siempre sentí que estaba siendo yo y al ser yo y mi trabajo, automáticamente yo era la que promovía el cuerpo de las mujeres”. En *Cut piece* de 2003 continúa promoviendo el cuerpo de las mujeres; las condiciones son distintas pero se muestra como una mujer digna y valiente que sigue transgrediendo la imagen establecida. (Figura 28)

Rosi Braidotti propone una redefinición de la subjetividad femenina; Braidotti se opone a una neutralización de la dicotomía de género porque la eliminación de la diferencia sexual sólo puede constituir un camino que se inscribe dentro de la figura de la apropiación, la eliminación u homologación de lo femenino en las mujeres. Para que esta homologación no se produzca, es necesario que las mujeres den una interpretación simbólica de la diferencia sexual; ellas deben enunciar lo femenino, pensarlo, escribirlo y representarlo en sus propios términos.



Figura 29
Psychè

Una de las mujeres más destacadas del *art corporal* francés, que se expresó por medio de unos términos corporales por demás particulares es **Gina Pane** (Biarritz, 1939- Paris, 1990), quien a finales de la década de los sesenta empezó a utilizar procesos naturales de descomposición como métodos de creación artística. Pane se dio a conocer en los setentas e Inflexiblemente utilizó su propio cuerpo como material, llevándose a los límites fisiológicos y psicológicos.

Gina Pane proviene del Accionismo vienés y podríamos relacionar sus performances con el concepto de que el arte se convierte en una herramienta redentora, misma que Pane lleva a cabo de una manera ritual. En la imagen del performance *Psychè*, que es de las pocas que se encuentran en la red, y por lo tanto la más conocida; Gina Pane se ha cortado el vientre con una hoja de afeitar. (Figura 29)

De esta manera utiliza su cuerpo como un soporte que puede ser degradado y mancillado en un proceso de *“política de la experiencia”* (Guash, 2005:85). El auto -atentado al cuerpo con la intención de provocar que fluya el fluido de la vida que es la sangre, es una acción transgresora que tiene relación con las teorías psicoanalíticas de S. Freud, C. Jung y W. Reich, y con los trabajos de artistas austriacos como Egon Schiele y Oskar Kokoshka.

“Mi problema real fue construir un lenguaje, convirtiéndolas (heridas) en signos. A través de estas heridas comunico la pérdida de energía. Físicamente mi sufrimiento no es un mero problema personal, sino un problema del lenguaje.” Gina Pane quería provocar en el espectador una reacción de hostilidad, malestar que lo hiciese reaccionar ante las condiciones sociales que orillan al hombre a la automutilación.

Una artista que probablemente y en mayor grado que cualquier otra mujer artista, ha hecho de sí misma sujeto y objeto de su arte es **Hannah Wilke** (New York, 1940- 1993). Incluso cuando la enfermedad había hecho estragos en su cuerpo Hannah Wilke continuó con su trabajo hasta el final. En los setentas en una exposición distribuyó chicles al público y luego se los pidió para hacer pequeñas esculturas vaginales y pegarlas por toda su cara y cuerpo desnudo de lo que resultó una serie de fotografías documentales llamada S.O.S. (Figura 30)



Figura 30
S.O.S.

Así Wilke proyectaba una serie de imágenes artificiales de sí misma que rompían con la noción de la identidad femenina. Su cuerpo desnudo y los estigmas de chicle que representaban vaginas dejaban claro que el cuerpo revelado a la mirada ansiosa estaba sexualizado en su totalidad aunque también era un cuerpo que podía sufrir heridas y cicatrizar.

En dos de las imágenes de la serie, Hannah Wilke lleva puesto un turbante (árabe, no musulmán) que le cubre la cabeza y la boca; esto permite establecer una relación con las mujeres cuya voz no cuenta; mujeres de África y países musulmanes que son sujeto de la mutilación genital. La ablación del clítoris, es una práctica basada en la tradición cuyo propósito es negarle el derecho a la mujer del deseo sexual; La ONU estima que más de 130 millones de mujeres la han sufrido en los últimos años. (Figura 31)



Figura 31
S.O.S. Velo



Figura 32
Montaje de chicles de S.O.S.



Figura 33
Intra Venus

En la secuencia fotográfica *Intra Venus* realizada durante un tratamiento de cáncer en 1992-93, antes de morir, se mostró a la cámara sin ningún tapujo. Wilke estilizó estas duras imágenes ya sea cubriéndose con una sábana como una *Mater dolorosa*, o exhibiendo un fingido asombro ante su cuerpo alterado por la enfermedad. Incluso en sus últimas obras, Wilke siguió mostrando una gran maestría en el arte de la auto representación que constituyó un hilo conductor a lo largo de su carrera. (Figura 33)

Con la serie *Intra Venus* de Hannah Wilke, ocurre que el atentado al cuerpo es producto de la enfermedad; misma que trastoca su ser. El cuerpo continúa paradójicamente siendo el territorio de sus prácticas artísticas: en este caso la denuncia de una deconstrucción física y semiológica. Una fragmentación ocurre y Hannah la asume hasta el límite de la muerte.

En el paso de la década de los ochenta a la de los noventa, la denuncia social y política coexistió con la propuesta crítica del territorio más cercano al artista, el cuerpo. Según Hal Foster, el cuerpo se convirtió en un lugar más bien obsesivo en el que se proyectaron prácticas artísticas y discursos críticos, un lugar ambiguo, a la vez que construido y natural, semiótico y referencial. (Guash, 2005: 499) Hay muchas otras artistas que trabajan con el cuerpo, puede ser interesante el decir que las mujeres quizá hayan ido “más lejos” y tal vez de manera más profunda y honesta que los hombres en el borrascoso terreno de la exploración y exposición del propio cuerpo, convertido en herramienta e instrumento de trabajo artístico.

A fin de plantear una imagen diferente la mujer artista ha elegido el cuerpo como territorio de exploración y denuncia; proponiendo un lenguaje alterno del imaginario masculino. De esta manera y con la intención de re-crear una historia propia que va por añadidura ligada a la historia de género, la mujer siente enojo, se ve al espejo y se reconoce, ve a través de la ventana y observa el mundo en el que desea participar; es así que decide apropiarse de sí misma y se muestra por medio de diferentes técnicas de representación. Se considera que la mayoría de las propuestas de las artistas mujeres del arte del cuerpo o *body art* como se le llamó en los 60 y 90, contienen una fuerte carga de subjetividad y de enojo, producto posiblemente, de saber que la unidad e igualdad, todavía no es posible.

El empleo del performance por las artistas es la forma más fuerte y contundente de tomar el cuerpo como tema; el performance tiene una carga política desde el momento en que la mujer violenta y exhibe el cuerpo desnudo, en contra de los cánones establecidos en el orden moral. En el performance de mujeres puede darse una situación que Teresa Bordons reflexiona de la siguiente manera: “*sus cuerpos desnudos se explican como provocación, reto, cuestionamiento de los*

modos de ver del discurso patriarcal y, sin embargo, Mónica (Mayer) duda, y no es la única, si estas provocaciones, esta saturación de cuerpos desnudos y piernas abiertas en el performance no estará reforzando lo que pretende minar. Te estoy retando, te quiero hacer pensar, uso mi cuerpo porque soy dueña de él.... y a la vez, aquí estoy, una vez más, cuerpo de mujer objeto de la mirada masculina".
(Bordons)

Una característica de la intención de las artistas es que no lo hacen sólo para ellas sino que “prestan” su cuerpo para la causa de las demás. Es decir que está presente una solidaridad con otras mujeres en situaciones de desventaja; algunas propuestas de la mujer artista han sido acciones valientes e inteligentes con una constante referencia al género y al sexo; otras artistas abordan el cuerpo en relación al la pareja, la sociedad, el *otro*, como lo hace Marina Abramovic; ella también ha centrado su trabajo en conseguir un control sobre su cuerpo. La mujer se construye por partes, desmenuza cada aspecto para poder crear una nueva imagen de modo que trataremos el cuerpo fragmentado en el siguiente capítulo.

III. Cuerpo fragmentado por siempre

*Amputa las manos
Las amputaciones no impiden que las lenguas denuncien la injusticia
Cercena las lenguas
Los cercenamientos no impiden que los ojos vean la injusticia
Ciega los ojos
La ceguera no impide que el aliento susurre la injusticia
Asfixia el aliento
Al final, encontraré la paz que añoro.*

Abdul Rahim

La referencia al cuerpo fragmentado viene de Lacan y remite directamente a la original cuestión presentada en el Congreso internacional de psicoanálisis de Marienbad en 1936, en el de Zurich en 1949 y, posteriormente, en su artículo *“El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”*. Específicamente, Lacan alude al cuerpo como lugar y símbolo de identidad que se conoce a sí mismo a través del espejo y que al verse se reconoce. Dicha referencia al cuerpo fragmentado es indisoluble de la descripción de la adquisición de su propia unidad; Lacan manifiesta que esa unificación no se logrará totalmente por lo que parece que la fragmentación ha de ser la constante.

La fragmentación nos habla de cuestiones sexuales, sensuales, sociales, éticas y morales; es una preocupación cotidiana, un medio de reconocimiento y denuncia de la propia circunstancia. La representación de la fragmentación corporal en el arte tiene que ver con la percepción que tienen los artistas de un mundo dividido: *“en esta época de monstruosa metástasis informativa y de nuevas tecnologías mecánico-biológicas, en la que no conocemos los límites de la corporalidad, dónde están nuestras identidades, cuáles son las fronteras del arte, quiénes son los creadores o las obras verdaderamente significativas”*. (Ramírez, 2003:19) Por lo que parece que ante los estímulos continuamente renovados nos movemos sin saber con exactitud el rumbo.

En esta posmodernidad en que los meta relatos se han hecho trizas y las grandes utopías se ven como imposibles; se acepta que la realidad está fragmentada y que la identidad personal es un valor inestable transmitido por una gran diversidad de factores culturales. Por lo que la posmodernidad defiende un tratamiento irreverente y lúdico de la identidad propia en una sociedad liberal. (Grosenick, 2005: 336) Esta forma de percibir y vivir la vida genera en algunos artistas la necesidad de representar la realidad y su cuerpo de una manera fragmentaria pues, *“...más allá de los cambios internos que sufrimos, los paradigmas en torno al cuerpo son cada vez más fuertes e inciden, de manera directa, en nuestras conciencias, creando estereotipos que se contradicen con nuestra realidad”*. (Ganado Kim, 1997:34)

La fragmentación se relaciona con una imposibilidad de concebirse como una unidad. El *nosotros* de la modernidad con su lema *“Igualdad, Unidad y Fraternidad”* ya no se puede dar después de la Gran Guerra y ahora se replantea el concepto de comunidad. En este momento, la idea es que estamos *juntos*, somos partes separadas unos de los otros y a la vez, estamos formados por partes. Esto, conlleva a una pérdida de identidad y de pertenencia por lo que la percepción de la unidad del cuerpo se encuentra fragmentada. Ahora yo soy mis partes: mi mano derecha y mi mano izquierda están separadas; mi cerebro y mi corazón también. Cuerpo, mente y espíritu sufren una fragmentación que repercute en la funcionalidad de la vida. Si tengo un trabajo vendo mi cuerpo por partes: vendo mi fuerza, vendo mis manos, vendo mi sexo, vendo mi inteligencia.

El arte del cuerpo fragmentado muestra la subjetividad del artista que se “ve” y se “vive” en este mundo fragmentado. El crítico José Luis Barrios afirma que *“el cuerpo es una unidad intencional que arraiga al ser humano al mundo”* y reflexiona que la fragmentación es *“Ante todo violencia ejercida a la carnalidad. Es el modo mismo del ultraje a la carne y el ámbito donde la forma primordial de la unidad se pone en cuestión”* (Barrios, 1998:174).

El cuerpo fragmentado en el arte puede ser abordado de infinidad de maneras y es cada artista el que pone énfasis en los aspectos que le son importantes dentro de su contexto y subjetividad.

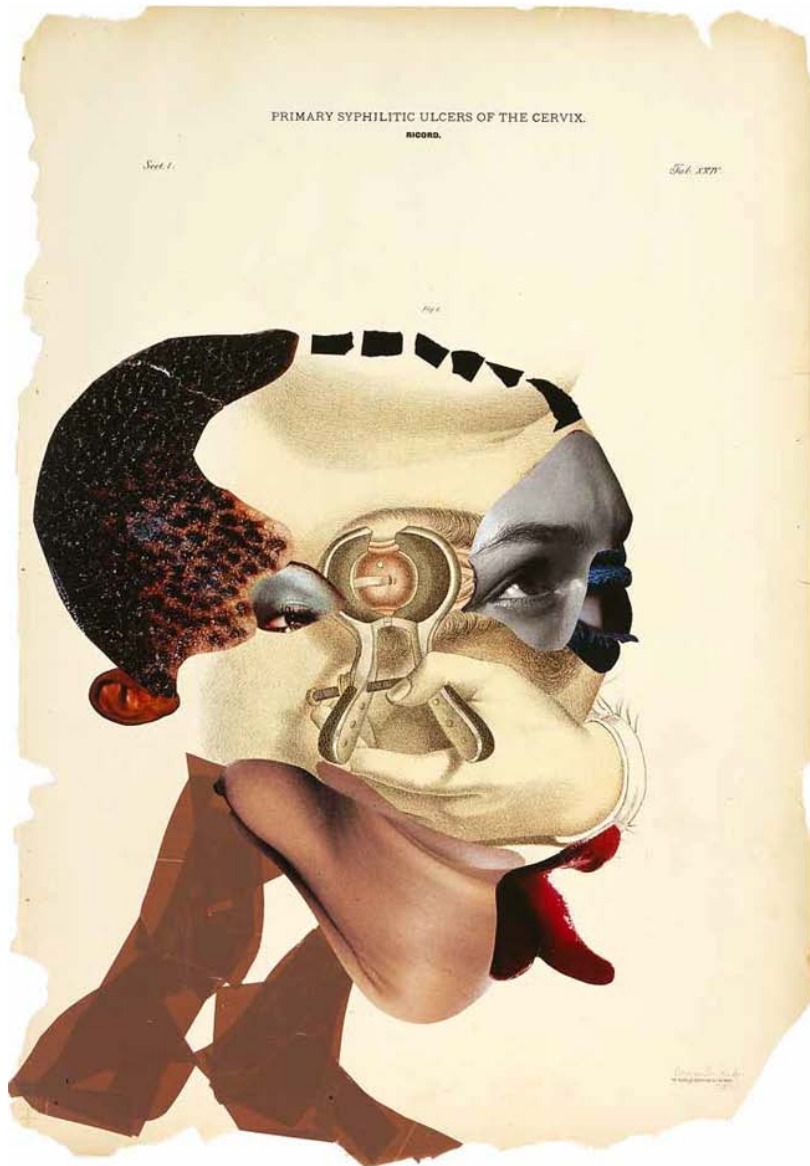


Figura 34

Primary Syphilitic Ulcers of the Cervix

Wangechi Mutu (Nairobi, Kenia, 1972) es una artista que realiza montajes de imágenes con las que logra creaciones híbridas por la multiplicidad de fuentes a que recurre. Su tema es principalmente la mujer y su antecedente técnico y temático, de alguna manera es Hannah Höch y sus collages dadaístas. En sus obras hechas a partir de cortar y pegar, al igual que Höch, hace referencia a las cicatrices de la imposición cultural. *Primary Syphilitic Ulcers of the Cervix* realizada

en 2005 pertenece a una serie de retratos realizados con collage sobre papeles con ilustraciones y diagramas médicos antiguos que Mutu encontró. Se trata de una enigmática imagen formada por la yuxtaposición de fragmentos de imágenes sobre el esquema; una intervención agresiva ha sido hecha al interior del cuerpo femenino para mostrar las úlceras dentro del cérvix que se convierte en una cara con tres ojos, de frente y perfil al mismo tiempo. El rostro resultante le saca la lengua al mundo para luego convertirse en un cuerpo con pies y piernas. La mujer obtiene su fuerza a partir de la fuente que la molesta: el atentado a sus órganos internos, la invasión a su intimidad, la agresión. (Figura 34)

Wangechi Mutu realiza sus trabajos a partir de una fragmentación de imágenes encontradas y apropiadas. Esta construcción la ha llevado al extremo de alterar el orden de ciertos órganos o eliminar partes del cuerpo como en este caso en que no hay un torso sino que la cara está unida a unos pies- piernas de pato, hechos de cinta canela adhesiva. Hay en su propuesta una aparición constante de rasgos y fragmentos de la raza negra y sus personajes se mueven entre chamanes o cyborgs. Tal como lo hizo en algunos casos Hannah Höch, aunque Höch con la intención de introducir la estética de la cultura africana como algo diferente mientras que en el caso de Mutu, es con el propósito de tratar la integración de razas en la identidad, ya que ella es una mujer de raza negra en Sudáfrica y comenta: *"Parte de mi desafío... es imaginar, no tanta negrura como raza, sino la existencia de elementos africanos en la cultura en el futuro y cómo eso es posible"**

Parece que Wangeshi ha sabido integrar principalmente la técnica del collage de Hannah Höch como herramienta de apropiación de imágenes. La mezcla de razas y la fragmentación de la visión del cuerpo las ha manejado de una manera posmoderna. No esconde la procedencia de la imagen y lleva a cabo una superposición de las mismas, produciendo en el espectador una sensación de búsqueda del contexto de cada uno de los elementos que forman la totalidad. (Figura 35)

*Traducción de la autora TA de una entrevista a Wangeshi Mutu y subida a la red en la página de internet de Saatchi Gallery: *"... Part of my challenge...is to envision, not so much blackness as a race, but the existence of African elements in culture in the future and how is that possible."*

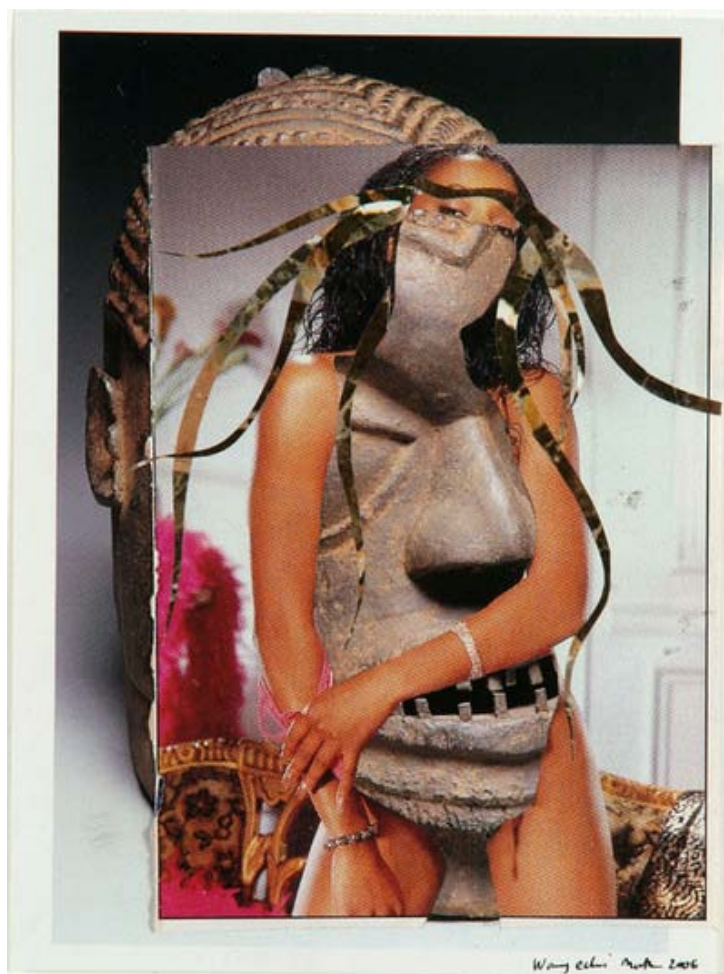


Figura 35
Sin título

Barrios sitúa a la fragmentación en una “estética de la barbarie”, que para él muestra *“la forma absoluta de la violencia, de las vicisitudes primarias del ser humano y de la posibilidad de sublimación de éstas como santificación”*. Barrios aborda tres modos de fragmentación que son: la fragmentación simbólica, la psicológica y la física.

En la fragmentación simbólica, los símbolos que corresponden al rito nada tienen que ver con los límites, antes bien tienen que suspenderlos, disolverlos y fragmentarlos para hacer posible el acontecer de lo sagrado. Para José Luis Barrios, el límite que nuestra conciencia marca es el límite de nuestro cuerpo como unidad y diferencia con el mundo y con los otros. Comenta que uno de los modos artísticamente utilizados de simbolizar los rituales se expresa a partir de la disolu-

ción del espacio y de la fragmentación del cuerpo; tal vez como una manera de reintegrar la existencia a lo primigenio de la vida y la memoria colectiva.

Gran parte del arte de nuestra época ha intentado esta ritualización de la vida por medio de la fragmentación. *“Fragmentar el cuerpo para simbolizar es un modo en que la disolución de nuestra identidad corporal trasciende hacia el pasado irrecuperable por la memoria o hacia el futuro de nuestro cuerpo glorioso”* (Barrios, 1998:177) Los símbolos pueden ser simples o complicados, obvios u oscuros, eficaces o inútiles y su valor se puede determinar según hasta dónde penetran la mente pública en términos de reconocimiento y memoria.

El símbolo es la representación perceptible de una idea o pensamiento, figurativa o abstracta. ¿Qué significa un colchón matrimonial usado?, ¿qué nos dice si está recargado en una pared? ¿Qué referencias nos provocan dos toronjas juntas? ¿De qué nos habla una cubeta? ¿A qué se puede referir un pepino colocado verticalmente con dos limones en la base?



Figura 36
Au Naturel

La instalación *Au Naturel* nos obliga a hacer estas preguntas. Se presenta un ensamble de objetos cuya relación con el colchón y entre ellos mismos nos llevan a pensar en términos de fragmentos de dos cuerpos. Observamos que de manera simbólica y volumétrica están presentes los órganos sexuales de un hombre y una mujer “recostados” en un colchón representados únicamente por lo que los atrae. (Figura 36)

La autora de *Au Naturel* es **Sarah Lucas** (Londres, 1962) y pertenece a los YBAs (Jóvenes Artistas Británicos). Es una artista que se ocupa de la imagen del cuerpo fragmentado de una manera particularmente irónica, lúdica y para algunos distorsionada. Lucas muestra una actitud rebelde: *“Tenéis que pensar dos veces sobre todo lo que digo, da igual lo que diga, en serio o en broma. Es una provocación”* sentencia.

A estos símbolos del colchón, Lucas, les ha asignado un significado con una información fácil de reconocer: primero por la forma y también por la relación de cada uno de los elementos entre sí. ¿Qué se puede esperar de ellos en una cama? ¿Es acaso lo único que cuenta? ¿Es de esta manera, metafórica y fragmentada como se perciben personas del sexo opuesto al estar juntos?

La fragmentación psicológica pareciera ser el primer rompimiento que sufre el cuerpo por la pérdida de su centro emocional, que origina una pérdida de balance y desubicación de la identidad. Continuando con la reflexión de Barrios: *“La fragmentación del cuerpo es una forma de alucinación propia de la disolución del yo...Sin duda, la fragmentación psicológica tiene que ver con el hecho de no saber dónde está el centro”* (Barrios,1998:178) La idea de que el cuerpo puede actuar y ser otra cosa que él mismo, puede ser la sensación de que la congruencia de la identidad psicológica se ha fracturado, fragmentado hasta hacer de la representación de la imagen corpórea una construcción o deconstrucción hecha de marginalidades que trastocan la identidad de la obra o del tema.

Quién mejor para ejemplificar este tipo de fragmentación que **Frida Kahlo** (Ciudad de México, 1907 –1954) quien sufrió el dolor psicológico del rompimiento de su columna vertebral.



Figura 37
La columna rota

El caso de Frida Kahlo implica la representación del cuerpo de una manera introspectiva y personal que desmitifica con una intensa carga emocional. En *La Columna Rota*, Frida pone al descubierto la fragmentación vertical de su cuerpo, siendo la cabeza y el corsé lo que la mantiene unida y erecta. De esta manera, retrabaja y redefine su cuerpo. (Figura 37)

Frida Kahlo puede ser considerada como un referente en lo que concierne a la representación del cuerpo y el desnudo femenino que trabajan algunas artistas contemporáneas. Kahlo presenta una representación de su cuerpo roto, sometido a la contención del corsé para evitar el rompimiento que ya es visible en la

columna clásica que hace la función de columna vertebral. Hay una alusión a sentimientos de dolor traducidos a formas visuales como las lágrimas y los clavos en su cuerpo que muestran la opinión que la artista tiene de sí misma y a la manera como ella se relaciona con el mundo estéril que la rodea. Frida Kahlo ha sido una voz que expresa el dolor y una reflexión sobre su intimidad fragmentada.

La fragmentación física se relaciona con cualquier expresión de fragmentación, sea simbólica o psicológica que se haga al cuerpo, en última instancia tiene que ver con el cuerpo físico. Para José Luis Barrios *“La fragmentación física muestra la imposibilidad de reducir el cuerpo humano a códigos culturales de significación. Es cierto, la fragmentación como cualquier acción o gestualidad del cuerpo puede recibir una sobrecarga de significado; sin embargo estoy convencido de que cualquier semantización que se haga de él nace de su estructura misma”*. (Barrios, 1998: 179).

Uno de los aspectos trascendentes del cuerpo es ser espejo de la vulnerabilidad de la existencia humana al ser receptáculo de cualquier tipo de violencia ejercida sobre él. El cuerpo fragmentado es posible significarlo histórica y culturalmente desde la percepción de sus capacidades y discapacidades expresivas. Cuando la fragmentación se presenta en el rostro puede ser tomada como el atendido obsesivo a la propia imagen. **Mónica Castillo** (México, 1961) materializa su rostro, utilizando en ocasiones, elementos orgánicos como: cabellos, uñas, pestañas, desechos de piel, etc., en un acto de oposición al idealismo de la imagen pictórica. Castillo ha trabajado en la reformulación de una identidad femenina que la llevó a elaborar series de “ímpetuoso autorretratos” como los define Olivier Debrouse. (Debrouse, 2006: 331)

Mónica Castillo se coloca a sí misma como el sujeto de la enunciación de su discurso plástico, en el que la representación del rostro se convierte en un campo de fuerzas simultáneamente simbólico y formal. Simbólico, porque las representaciones de la identidad se vuelven reproducciones de un cuerpo fragmentado...” (Melado) Al igual que el caso de Frida Kahlo, esta *Caja con piedras III* se sitúa dentro de una de las obsesiones de Mónica Castillo que es el autorretrato. *Caja con piedras III*, realizada en 1994, consiste en una caja con tapa forrada de

tela, que contiene piedras pintadas al óleo con partes de su rostro. El observador reconoce un rostro porque la mente realiza la suma de las partes y hace el esfuerzo de acomodarlas en un orden pre establecido. Son fragmentos guardados entre colchón como si fueran piezas finas e intercambiables. (Figura 38)



Figura 38
Caja con piedras III

El rostro ha sido roto en muchas piezas físicamente, lo que nos refiere a los sentidos, a orificios, a secreciones, a dolor y a soledad cuando la tapa es colocada y los fragmentos quedan en oscuridad y silencio. Estas diferentes fragmentaciones, se interrelacionan entre sí y acaban manifestándose en el cuerpo que es a fin de cuentas el instrumento que las guarda.

La literatura también habla de fragmentaciones como en este agudo poema de la poeta venezolana Hanni Ossott (Venezuela 1946- 2002).

LA MORDIDA PROFUNDA

Hay una mordida profunda
incisiva
en el centro de mi sexo
por la cual yo me erijo como yo misma
y soy,
y poseo y dono.
Regalo mi cuerpo y mi ansia.

Hay una mordida en mí
que doblega al otro
lo arrodilla, lo inclina
por esa mordida se abre un vasto mar de vacíos
vértigos
precipitaciones
abismos

Me cruza una pendiente
me traza un precipicio
en el amor...
y en todas mis secretas junturas
con cuidado, con recelo, tú te avienes a mí
y no me sabes.

Ossott, con este poema está haciendo referencia al cuerpo, expresivamente a una mordida profunda, un dolor en el centro de su sexo que es fuerza y voluntad. A pesar de las secretas junturas de la fragmentación del ser femenino, la mujer es capaz de erigirse ella misma. Se refiere también a un abismo entre los amantes, por esa herida, la mujer es, y al hombre le dice *“tú te avienes a mí y no me sabes”*.

La fragmentación ha llegado a ser un motivo reiterativo en el arte contemporáneo. Los cuerpos mutilados y/o en estado de desintegración cruzan el imaginario del mundo que hoy vivimos. Los vemos cada día en los diarios y en los medios visuales.

Un fragmento puede aludir al todo. Semiológicamente una sinécdoque se refiere a designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa. Hablando de la retórica del cuerpo en el arte, una sinécdoque sucede si al referi-

mos a un fragmento del cuerpo, éste “*puede designar la totalidad orgánica, o adquirir tal vez una sorprendente autonomía que le permitirá funcionar artísticamente a varios niveles que oscilan entre el ente animado y la naturaleza muerta*”. (Ramírez, 2003:207) Al referirnos a cuerpo fragmentado haremos alusión al cuerpo roto, racionado, cortado, despedazado, dividido, partido, separado, dislocado, fraccionado, hasta llegar al cuerpo desmenuzado. Todas estas modalidades pueden aludir a un cuerpo descompuesto, al formar parte del proceso de reconstrucción de una imagen identitaria.



Figura 39
Mes Voeux (detalle)

Es el caso de la obra de **Annette Messager** (Francia 1943), artista conocida principalmente por su trabajo de instalación, en el que a menudo incluye fotografías, grabados, dibujos y materiales diversos. En su serie *Mes Voeux*, formada por numerosas fotos enmarcadas y colgadas con cordeles; acompañadas en al-

gunos casos de fragmentos de texto; las imágenes muestran diversas partes del cuerpo de hombres y mujeres de distintas edades: bocas, narices, pies, genitales, manos, senos y más. Cada imagen es una sinécdoque que cuelga de la pared por medio de hilos que integran y parcialmente obstaculizan la mirada de otras imágenes al pasarlas a un segundo plano. Cada elemento de la obra se puede concebir por separado, pero a medida que el ojo del espectador recorre la instalación, el conjunto se disuelve en un modelo cambiante de asociaciones. (Figura 39)

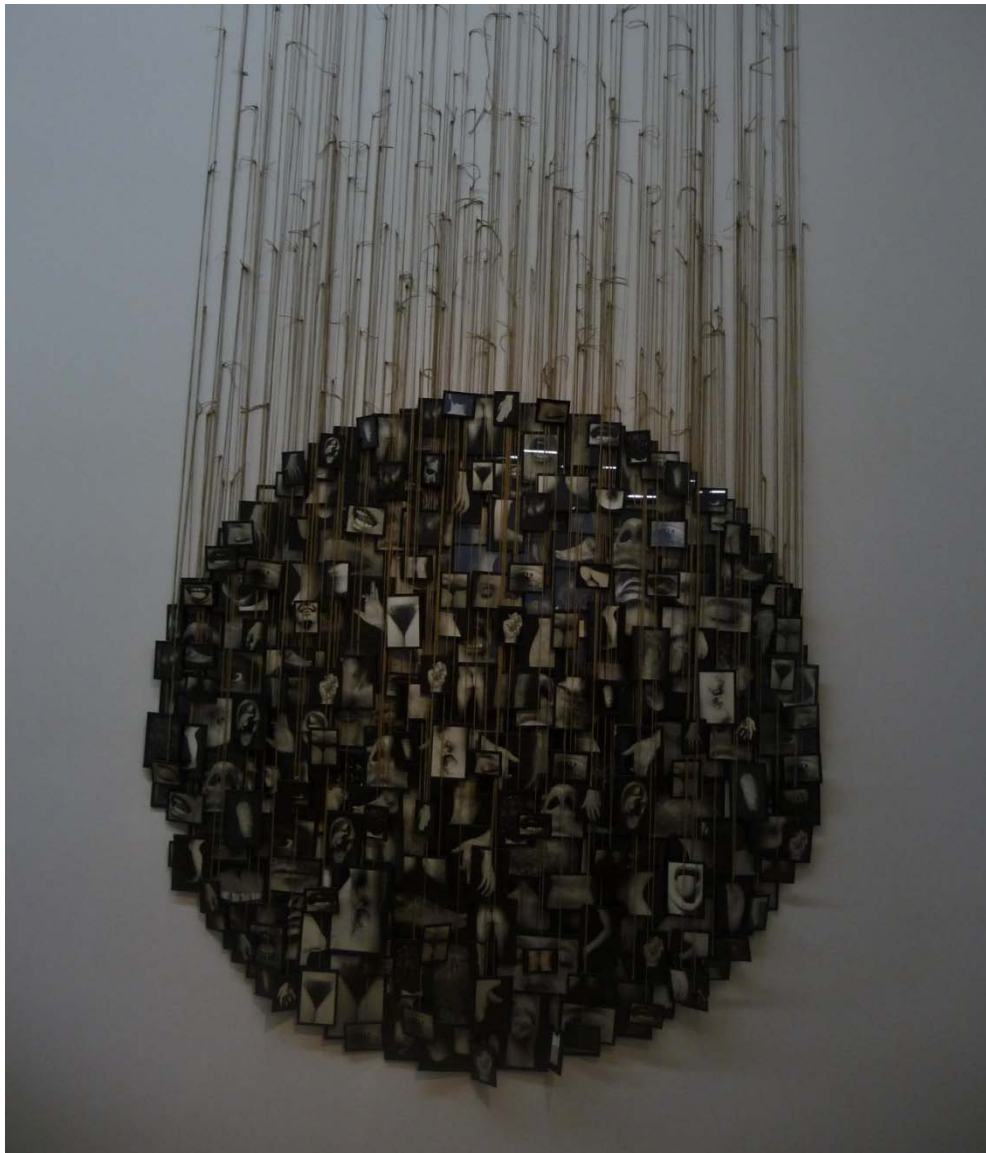


Figura 40
Mes Voeux

La instalación está formada por cientos de sinécdoques fotográficas que forman un denso círculo de un diámetro no mayor de la altura de una persona con sus brazos abiertos. (Figura 40) El círculo simboliza la unidad, lo absoluto, la perfección; en relación con la rueda, representa tiempo y movimiento y para C.G.Jung, el círculo es símbolo del alma y del yo. (Becker, 1998:78). Es un círculo que sobrecoge y puede provocar correspondencias, con ofrendas religiosas antiguas, que cuelgan invocando sanación.



Figura 41
Mes Voeux (detalle)

Messenger fragmenta el cuerpo en partes reconocibles de manera que las imágenes son un equivalente visual de los nombres; cada imagen es un fragmento de información que obtiene una connotación por el lugar que tiene y las imágenes que se encuentran cerca, gracias a lo cual se crean relaciones y disposiciones líricas que cuestionan las ideas aceptadas acerca de la identidad. (Figura 41) La fragmentación tiene el poder de significar de manera fetichista a aquellas partes que aluden eróticamente a “el cuerpo del deseo” pues: *“Al amante le perturban las axilas, los labios, el cuello, los ojos, las manos o cualquier otro detalle de la persona amada”* (Ramírez, 2003: 208)

En 1912 con el inicio del cubismo, Picasso y Braque introdujeron trozos de papel y otros objetos en la pintura, creando imágenes múltiples; sus componentes eran fragmentarios y sobre todo Picasso incluía la temática del cuerpo humano. Los componentes de aquellos cuadros eran fragmentarios: incorporaciones de sinécdoques visuales, nunca cuerpos enteros. Esa mentalidad fragmentaria de la visión continuó con los collages dadaístas y constructivistas. Entre los más importantes está el *Corte con el cuchillo de cocina...* de Hannah Höch al que ya hemos hecho referencia, en el que todos sus personajes están contruidos con fotografías cortadas y recompuestas. (Figura 19)

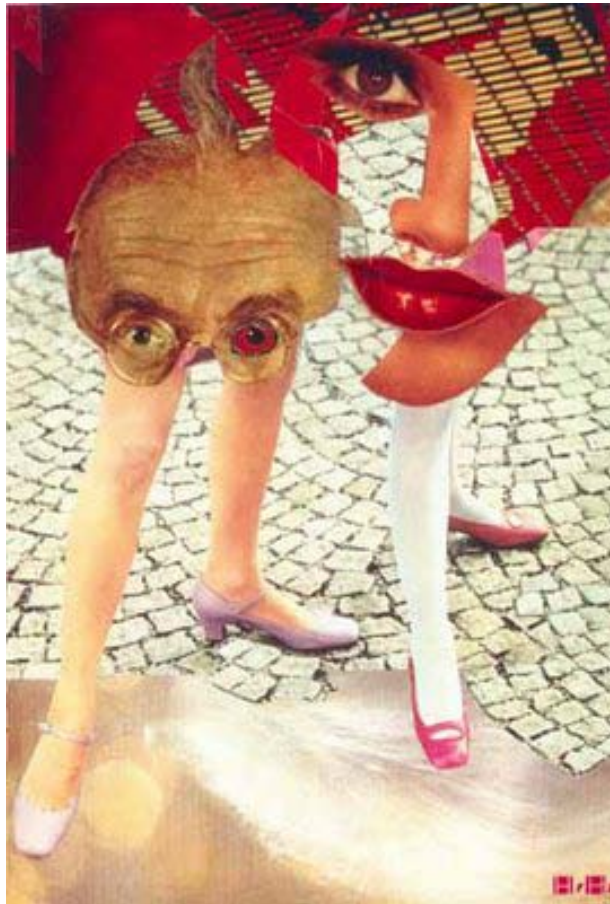


Figura 42
Sin título

Para Hannah Höch *“trocear los cuerpos era como despedazar los procedimientos y valores”*. (Ramírez, 2003: 215) Parece ser que Hannah tomara el proceso de cortar cuerpos y reconstruirlos como actos de mutilación para recomponer y

fabricar otras realidades. En el collage que realizó Hannah Höch en a los setenta y cinco años de edad, se observa que la capacidad de fragmentación del imaginario corporal que tiene la artista se ha vuelto más compleja con el paso del tiempo. En esta pieza, los “cuerpos” ya no tienen torso, cuerpos sin órganos que conservan pies y piernas para moverse y unos fragmentos de cabeza y cara. Los ojos y su mirada, tan importantes en la obra de Höch, aún siguen viendo, aunque la mujer ya perdió uno. (Figura 42)

Las pulsiones fragmentarias del cuerpo fueron continuadas por el surrealismo, en cuyas diferentes manifestaciones hay un énfasis en la fragmentación corporal, tal es el caso por ejemplo de la obra de Claude Cahun.



Figura 43
Sin título

En esta imagen compuesta por tres pares de manos que sostienen una relación con esferas, la central que es su ojo; la derecha contiene la imagen de un mundo y la izquierda una imagen deformada de la propia artista. Es un fotomontaje compuesto de fragmentos de cuerpos y de múltiples imágenes que en la totalidad representan una cara central con una nariz formada por los brazos que se unen a una boca. Es una fina apropiación de la técnica de Hannah Hoch y al recorrer la obra, parece que fuéramos viendo fotogramas de una película, surrealista. Claude Cahun refiere a un universo, una noche en la que sus partes forman un todo y dialogan entre sí, bajo la mirada de la paloma bicéfala que tiene tres letras invertidas que de manera fragmentaria y a la inversa aluden a la palabra DIEU (dios). (Figura43)

La representación del cuerpo es un volver la mirada sobre si mismo, hacer un acto reflexivo sobre su intimidad; es una especie de fascinación por lo personal cuyas resonancias aún dentro de los límites de lo subjetivo no dejan de tener sentidos metafóricos que puedan aludir a un sentir colectivo. Una manera de representar al cuerpo y sus connotaciones subjetivas, es el valerse de las muñecas y en el terreno del arte, han sido varios los artistas que las han tomado como tema. La muñeca en el arte aparece como una sustitución de la mujer por parte de algunos artistas en la década de los veinte del siglo pasado. La muñeca se relaciona con lo misterioso e inexplicable; lo ominoso para Freud.

En los 20, durante el período *avant-garde*, los artistas descubrieron los gionoides y como ejemplo está la extraordinaria historia de la muñeca que Oscar Kokoshka mandó a hacer para suplir a Alma Mahler con quién había terminado una tensa relación de tres años “*Yo quería terminar con el asunto de Alma Mahler de una vez por todas y nunca más caeré víctima de la fatal caja de pandora que me había llevado a tanto sufrimiento*”, ella sería pasiva y obediente. A esta muñeca Kokoshka le compró ropa interior y vestidos en una actitud fetichista; la llevó al teatro y la presentó a sus amigos en una fiesta; ya borrachos y jugando con la muñeca, ésta pierde la cabeza (imagen de castración freudiana) y culminaron bañándola con vino tinto como metáfora de la sangre. (Stratton, 2001:221) ¿Es posible que alguien “inteligente” como Kokoshka, haya llegado al extremo de susti-

tuir a una mujer por una muñeca? ¿Cuál pudo ser la pulsión interna para llevar a cabo ese acto?

Otro artista que llevó a cabo un trabajo con el cuerpo utilizando muñecas y corporalmente al otro, es el polaco **Hans Bellmer** (Kattowitz, 1902-París, 1975). Bellmer llevó al extremo su obsesión al trabajar a partir de 1953 utilizando a **Unica Zürn**, (Alemania, 1916-1970), la escritora y pintora alemana, admirada por artistas del surrealismo quien habrá de convertirse en su mujer-muñeca. A Unica, Bellmer le llegó a atar el cuerpo con cordones, alambres y cadenas y la hacía rodar mientras la fotografiaba.

Zürn participó en este compulsivo proyecto pero tenía una vulnerabilidad psicológica pues padecía de esquizofrenia que paradójicamente es una escisión de la mente y que la llevó a partir de 1957 en repetidas ocasiones a centros psiquiátricos. Particularmente después de la sesión de fotografías en que posó, desnuda y encadenada por Bellmer para la portada del número 4 de *Surréalisme même*. Para muchos, esa sesión de fotografías fue el origen de una crisis vital que la llevó a arrojar al vacío desde su casa de París, cuarenta y dos años después de que lo hiciera la niña de *Primavera sombría*; una de sus dos novelas póstumas importantes en la que la protagonista es una joven que parece cargar todo el dolor de la humanidad y es posible que tenga un tono autobiográfico. A continuación se presenta un párrafo de *Primavera sombría*:

«Ya está casi oscuro en la habitación. Sólo llega a la ventana el resplandor de una farola de la calle. Ya le es indiferente morir ‘en suelo extraño’ o en su jardín. Se sube al alféizar, se sujeta con fuerza a la cuerda de la persiana y ve su oscura silueta en el espejo. Le parece encantadora y empieza a sentir compasión de sí misma. ‘Se acabó’, dice en voz baja, y, antes de que sus pies se separen del alféizar, ya se siente muerta. Cae de cabeza y se desnuca. Su cuerpecito queda extrañamente doblado sobre la hierba».

La adolescente de la novela queda en el pasto como sucede con algunas de las muñecas de Bellmer. Es posible imaginar a partir de este texto, a Unica Zürn en su último momento en París.

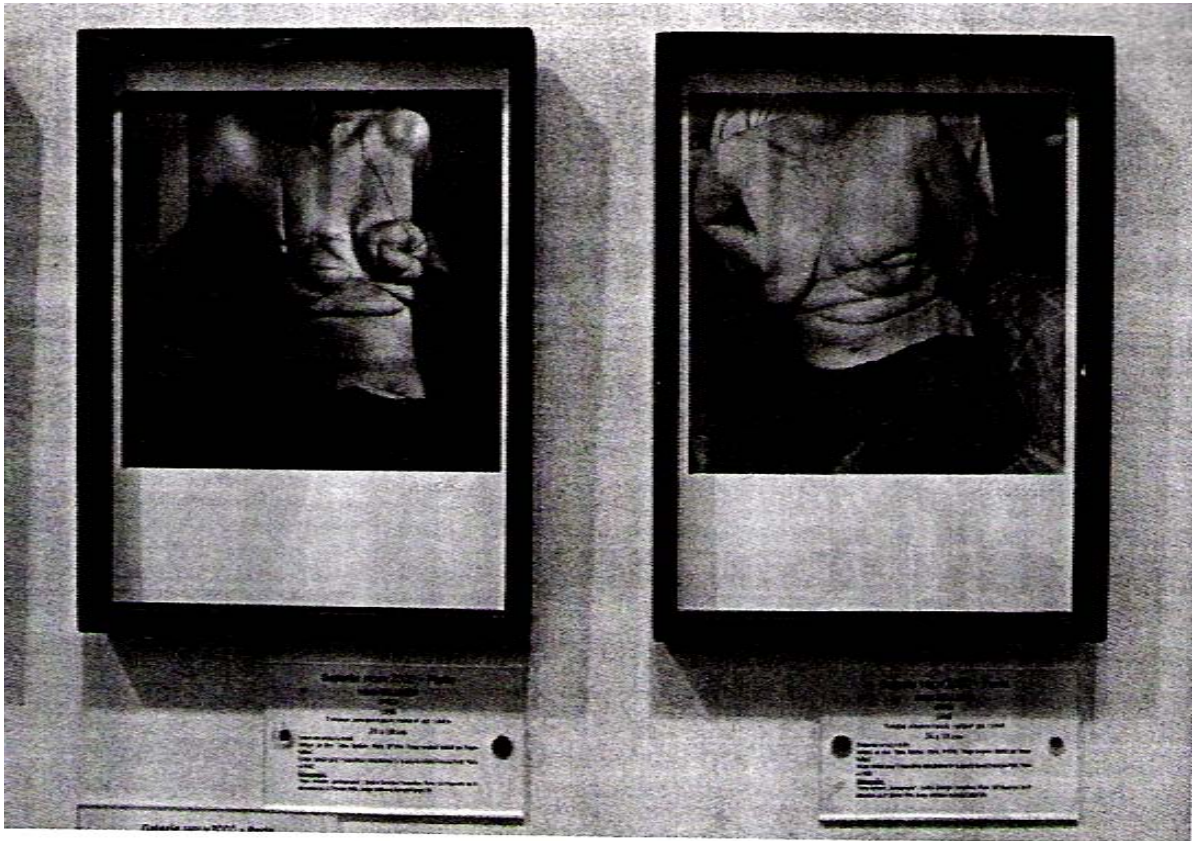


Figura 44
Sin título. (Unica Zürn atada)

Las fotografías tomadas por Hans Bellmer en las que Unica Zürn prestó su cuerpo para sufrir la acción de ser amarrado y sometido a una fragmentación física y psicológica en aras del cumplimiento los deseos del artista. Cuerpo que se situó en el tema de las “máquinas deseantes” dentro de lo político y lo social de las reflexiones de Gilles Deleuze y Félix Guattari (Guash, 2005:503)

Unica Zürn vivió la abyección de su cuerpo “*lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae allí donde el sentido se desploma*”. Reflexiona Julia Kristeva y como si Unica Zürn nos hablara, continúa: “*Me encuentro en los límites de mi condición de viviente, de esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadaver*” (Kristeva, 1988: 10)

Si Lacan hace la sentencia de que la fragmentación ha de ser la constante y vemos una imposibilidad del ser humano de concebirse como unidad, el creador

visual que lo percibe de esta manera, se ve obligado a denunciar su propia circunstancia. Entonces, la fragmentación del cuerpo, como dice Sarah Lucas, “*en serio o en broma. Es una provocación*”; y es también un acto de ritualización de la vida que se vale del rompimiento corporal para simbolizar la disolución de nuestra identidad. Lo vemos cada día en los diarios, la imagen del cuerpo fragmentado atrae, turba y produce morbo.

La percepción de una realidad y un cuerpo fragmentados por parte de los artistas puede generar ansiedad en su personalidad. Para Freud, hay tres tipos de ansiedad: la provocada por la realidad, la moral y la neurótica; y existen varios mecanismos de defensa que ayudan a salir del estado de ansiedad. El desplazamiento es un mecanismo que consiste en la redirección de un impulso hacia otra persona u objeto. Otro mecanismo es la sublimación que se da con la transformación de un impulso no aceptado en uno, y sin embargo sí aceptado a partir de una sublimación, por lo que Freud considera que toda actividad creativa positiva es una sublimación sobre todo de la pulsión sexual.

Es posible que el trabajo artístico de mujeres que se expresan mediante la fragmentación del cuerpo sea una forma de sublimar de manera positiva las cuestiones sexuales, sensuales, políticas, éticas y morales que la preocupan. Cuestiones que se encuentran estrechamente relacionadas con el tema de la identidad que parece ser un hilo conductor entre las mujeres artistas. La fragmentación en la representación artística puede ser psicológica, física y simbólica siendo el collage, el fotomontaje y el ensamble, técnicas que por excelencia expresan las rupturas y crean un nuevo texto dentro del lenguaje de las imágenes. Con estas técnicas es posible presentar el cuerpo roto, despedazado, dividido, partido, separado, dislocado, fraccionado, hasta llegar al cuerpo desmenuzado.

Al reordenar las partes con estas técnicas, se ponen en relación elementos contrarios en cuanto a género, se alteran relaciones de escala, se suprimen elementos del cuerpo; nuevos cuerpos son propuestos al crearse nuevas imágenes del mismo. Formalmente, se rompen proporciones, armonías y la representación tradicional del cuerpo al hacer un énfasis en ciertas partes. Estos montajes, al hacer un uso de la imagen fotográfica, conservan un realismo que provoca una

ilusión de verdad a pesar de lo extraña que pueda parecer la imagen. Las conexiones entre diferentes partes y sus significados, puede conferir a los cuerpos un acercamiento a la imagen poética.

La mujer artista que ha hecho uso del cuerpo fragmentado en sus propuestas pone de manifiesto un desacuerdo con lo establecido y hace una denuncia acerca de la forma de percibirse como un individuo al que no le es permitido experimentar su unicidad en una sociedad de doble moral donde la mentira pública es la costumbre.

IV. Mujer creadora y cuerpo fragmentado



Bárbara Kruger

Hemos visto que algunas mujeres artistas toman el concepto de su cuerpo como sitio de construcción de una identidad a partir de la representación y la autorrepresentación; y es mediante estas tácticas *in actu* que confluyen las ideas, las acciones y las representaciones de ellas mismas. Es así que se enlaza para Walter Benjamin el espacio de la imagen con el del cuerpo. (Weigel, 1996:38)

Ningún aspecto de la existencia parece ser más reflexivo del mensaje feminista —en el pasado y el presente— que la sexualidad y el desnudo. Porque muchas mujeres desean evitar los sistemas de significación que la autoridad masculina ha investido al cuerpo humano—en particular al desnudo femenino— por lo que ellas han intentado remodelar la manera en que se representa y redefinir sus significados simbólicos. (Roseblum, 1994:266) La remodelación significa también una reconstrucción a partir de los fragmentos que se manifiestan de manera física pero que se encuentran en realidad en el imaginario femenino.

Una manera de aludir al que no conoce a la mujer y su cuerpo se expresa en los poemas de *Cuerpo y Ca(z)a* de María Auxiliadora Álvarez poeta venezolana nacida en 1946. *Cuerpo (4)* es un poema que hace referencia a esa niña que duerme dentro de la mujer y a la que tal vez no sea bueno despertar:

CUERPO(4)

Usted nunca ha parido

no conoce

el filo de los machetes

no ha sentido

las culebras de río

nunca ha bailado

en un charco de sangre querido

doctor

no meta la mano tan adentro

que ahí tengo los machetes

que tengo una niña dormida

y usted nunca ha pasado una noche en la culebra

usted no conoce el río

Algunas mujeres se han aventurado más allá de los confines de lo que era permitido al tratar temas eróticos o sexuales, tratados antes por los artistas hombres. El trabajo con el cuerpo es en la mayoría de los casos un acto político aunque lo que es políticamente correcto en una época y tiempo no lo es en un lugar o momento distinto. Desde que la mujer ha tomado su cuerpo e imagen en sus manos, ha sido consiente de las repercusiones a nivel político, social y moral de su obra; siempre teniendo en cuenta la recepción por parte del colectivo social ante el que se presenta la obra. Son mujeres que consideran que el arte debe cumplir con una función social de denuncia y crítica.

Una escritora que se ha aventurado más allá de lo aceptado socialmente en aras de defender a los pobres y a las mujeres, es **Elfriede Jelinek** (Austria, 1946); incisiva escritora en la que las constantes rupturas de la personalidad de sus personajes parecen ser una constante en su obra. En su libro *Lust, (Deseo, 1989)*

maneja el lenguaje de la pornografía y de la poesía amorosa con la intención de escribir un porno femenino: *“Yo quería encontrar un lenguaje femenino para lo obscuro. Pero en el proceso de escribir, el texto me destruyó- como sujeto en mi exigencia de escribir pornografía. Me di cuenta que una mujer no podía reclamar eso, por lo menos no en el estado actual de la sociedad”*. (Jelinek en Hüttinger, 2007) Expresó Jelinek cuando a pesar de algunos, le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura 2004.

La autora de *La pianista* advierte sobre la imposibilidad de la emancipación femenina ya que percibe a la mujer aún hoy en día, fragmentada: *“La mujer es lo otro, el hombre es la norma. Él tiene su sitio y funciona produciendo ideologías. La mujer no tiene sitio. Con la mirada del extranjero atónito, del habitante de un planeta extraño, del niño que aún no está integrado, la mujer observa, desde fuera, la realidad a la que no pertenece.”* Y de manera personal y honesta comparte cómo ve su situación como una mujer intelectual: *“Yo no puedo decir que yo quiero a los hombres. No los quiero, similar a Ingeborg Bachmann para la cual los hombres eran monstruos. Pero dependo sexualmente de ellos porque, lamentablemente, no puedo tener nada con mujeres... Me sume en la desesperación que la productividad creativa e intelectual devalúa a la mujer como ser sexual, pero a los hombres les revaloriza”*. Esta es una experiencia de fragmentación en la propia vida que se manifiesta en su producción, y continúa: *“A mí personalmente esa desexualización me quedó clara a temprana edad. Fui educada por una madre para la productividad, pero por lo que mi madre me elogió y lo que me enorgullecía tanto, en los ojos de los hombres me ha hecho cada vez más monstruosa. Porque si tienen la opción de tener la más bonita, entonces simplemente abandonan a la más inteligente”* (Jelinek en Hüttinger, 2007)

Puede parecer extraño que una mujer “con éxito” en pleno siglo XXI, exprese las condiciones de la mujer con estas palabras, a pesar de que se dice que las oportunidades están a la par: En la medida que las oportunidades no sean las mismas y sea más valorada la belleza y juventud que la inteligencia, se dará una fragmentación entre el cuerpo y la mente, entre la apariencia y el ser de la mujer, que de manera cruda ha expresado en su obra Elfriede Jelinek.

Al tratar las representaciones del cuerpo, la mujer creadora toma partes que la distinguen del cuerpo del otro. ¿Cómo no hablar de mi cuerpo si no hablo de lo que me hace diferente? Tal es el caso de la poética imagen del autorretrato de **Florence Henri** (Nueva York, 1893-Bellival, 1982) en que frente a un espejo que parece una ventana, Florence se presenta con los brazos cruzados mientras que en un primer plano dos esferas metálicas frente al espejo aparecen duplicadas haciendo una la referencia simbólica a sus senos. (Figura 45)



Figura 45
Autorretrato

Florence parece tener un horizonte a sus espaldas y ella de manera reservada, posa con los brazos cruzados como si protegiera su realidad y mostrara quién es sólo por lo que puedan simbolizar las esferas. Se trata de una fotografía intrigante porque lo único "real" es la superficie de madera y las dos primeras esferas. Las líneas de las tablas llevan la mirada, por el efecto de la perspectiva, a una lejanía más allá del espejo, donde está la artista; es decir, de ella sólo conocemos su reflejo.

Una inteligente artista que ha hecho un trabajo original acerca del cuerpo fragmentado es **Bárbara Kruger** (Nueva Jersey, 1945); ella analiza la forma en que los medios de comunicación, producen y hacen visible la violencia. La postura de Kruger parte de la base que nuestra visión de la realidad es recreada e influenciada por las imágenes de los medios y el lenguaje del mercado. Kruger investiga las voces que hay detrás de las imágenes para deconstruir su significado clásico. Es una artista de la fragmentación de la imagen de la mujer de manera que adopta un estereotipo que nos seduce para añadirle un texto que invierte el mensaje que habíamos asumido en un primer momento. Critica por tanto al proceso visual en sí, cuestiona la relación entre el observador y la obra, y según ella misma explica establece el deseo de *"dar la bienvenida al espectador femenino dentro del público masculino"*.

Retomando la utilización de la muñeca como medio de representación y haciendo alusión a la obra de Bellmer, desde una perspectiva feminista, Bárbara Kruger utiliza a una muñeca que parece de los años cuarenta, como parte de su material gráfico. La muñeca está desarmada y el torso conserva una pierna en su lugar, del cuello no se percibe el final, pero la cabeza está en el piso. Incluye un manual de instrucciones para el armado y funcionamiento de la muñeca. El texto en letras rojas, característico de Kruger, es muy importante pues completa el concepto de la fotografía: *Úsese solamente conforme a las instrucciones*; es un texto que se mantiene inserto en la propuesta de Bárbara Kruger acerca de la forma de representar a las mujeres en las imágenes de la cultura visual contemporánea. (Figura 46)

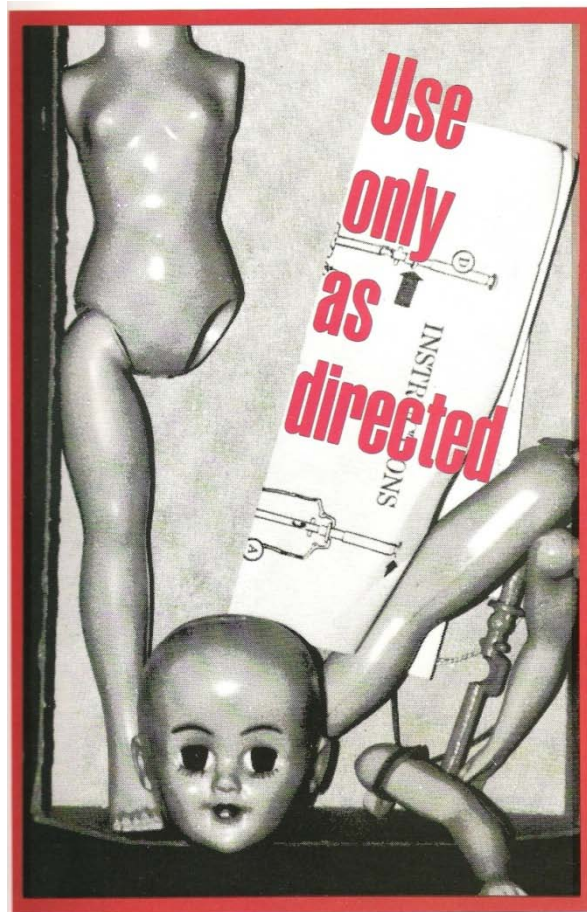


Figura 46
Use only as directed

Bárbara Kruger es una artista y crítica teórica, que aborda los temas de cine, televisión y cultura popular; afirma que *“Para ponerlo francamente, nadie es hogar. Nosotros estamos literalmente ausentes de nuestro propio presente. Nosotros estamos en otro lugar, no en el real sino en el representado. Nuestros cuerpos, la carne y la sangre, han sido entregados a las representaciones”*. (Kruger, 1994: 5)

El arte del cuerpo de finales del siglo XX, cuyo antecedente artístico fue el “Body Art” de los 60 y 70, fue recuperado como medio para abordar una multiplicidad de experiencias ahora también relacionadas con lo artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto del cuerpo. Las apariencias cobran importancia, así como lo externo, el maquillaje y la imagen virtual, sin dejar de lado la posibilidad del cuerpo de ser objeto real y simbólico.

En el 2010, se presenta la exposición *elles@centrepompidou*, en París, como una propuesta de una nueva mirada a la historia del arte moderno y contemporáneo. Quinientas obras de 200 artistas mujeres de todos los campos, pintoras, escultoras, escritoras, galeristas, cineastas y filósofas, se inscriben en un siglo de creación y reflexión del arte.

Dos obras abren la exposición: *Crucifixión* y *La recién casada* o *Eva – María* de **Niki de Saint-Phalle** (Francia, 1930-EUA, 2002). Niki supo encontrar el intersticio para esquivar el papel que tradicionalmente se le atribuye a la mujer artista, logrando expresarse plenamente. Tras ser víctima de abusos sexuales por parte de su padre padeció trastornos nerviosos y se escapó de su casa; se casó, tuvo una hija, estudió teatro y fue modelo, tuvo un segundo hijo y después pasó por una crisis nerviosa por la que estuvo internada en un hospital psiquiátrico. Fue entonces cuando Niki de Saint-Phalle decidió ser artista y la pintura se convirtió en su aliada para luchar contra las crisis y experimentando el poder sanador del arte.

En 1960 decidió dejar a su marido e hijos y se fue a París donde vivió con el artista Jean Tinguely. En 1961 llevó a cabo las acciones que llamó *Tirs* en que “*Disparaba a los hombres, a la sociedad y sus injusticias, y a mí misma*”, comentó la artista. Más adelante, Niki de Saint-Phalle creó sus primeras *Nanas*, esculturas de mujeres voluminosas de colores vivos que la hicieron famosa.

Crucifixión es una de sus primeras *Nanas* que Niki configuró con telas y lana empastadas a una armadura de malla de fierro con varios objetos adheridos. La pieza representa un cuerpo que alude a una mujer crucificada; los brazos han sido fragmentados y con esto refiere a la imagen de la *Venus de Milo*, la representación de Afrodita, la diosa del amor y del placer. (Figura 47) Hay una notable distorsión de las proporciones de la imagen femenina. Se trata de una reflexión sobre la condición de la mujer. Mujer deseante con las piernas abiertas ataviadas con liguero y medias, fetiches del deseo que dejan ver el vello púbico. Es también mujer ama de casa por los tubos para el cabello que lleva en la cabeza, demasiado pequeña en relación al cuerpo y que acentúa el carácter extraño de

la escultura. La inclinación de la cabeza recuerda a las madonas de la pintura renacentista que tiernamente posan frente a la mirada.



Figura 47
Crucifixión

Niki de Saint-Phalle logró crear una especie de maniquí de 240 cm de altura, desconcertante por los contrastes que utiliza en tanto que la deformidad del cuerpo se contrapone a los colores brillantes y alegres de los materiales que la visten, especialmente en la parte superior del torso. Se trata de un trabajo femenino, al considerar el collage de telas y encajes que cubren el cuerpo de la escultura. *Crucifixión* presenta también en la parte superior un ensamblaje de objetos

coloridos: soldados, animales, carritos y muñecos de juguete, así como flores artificiales que convierten el cuerpo de la mujer en un campo de batalla. (Figuras 48 y 49)



Figura 48
Crucifixión (detalle)



Figura 49
Crucifixión (detalle)



Figura 50
La recién casada, o Eva – María



Figura 51
La recién casada, o Eva - María

La recién casada o Eva-María es la otra sobrecogedora de la exposición *elles@pompidou*. Niki de Saint-Phalle construyó una figura arquetípica, una novia que por el título es relacionada a Eva, la primera mujer y a María, la madre de Jesús. La pieza, a diferencia de *Crucifixión* no tiene color, es blanca y los personajes ensamblados parecen muertos. Los senos se muestran abiertos y vacíos rodeados de cuerpos fragmentados. (Figuras 50 y 51)

Para Ana María Guash, en el arte contemporáneo, se da un acercamiento al trabajo del cuerpo que rechaza todo ilusionismo para evocar lo real en sí mismo. Este es el terreno, según Hal Foster, del *Arte Abjecto*, en el que el cuerpo sufre un atentado: es violado, en el sentido de quebranto y profanación. “*Lo abyecto, condiciona un estado de crisis, de degradación o repugnancia hacia otros*” (Guash, 2005: 500) Por otra parte, para Julia Kristeva, lo abyecto sería aquello que “*perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto*”. (Kristeva, 1988: 11)

La representación del cuerpo fragmentado por mujeres artistas consiste en volver la mirada hacia sí mismas a partir de que perciben una perturbación de la identidad femenina. Ellas reflexionan sobre su intimidad, con una especie de fascinación por lo secreto que va más allá de sus propios límites y cuyas resonancias aún dentro de los términos de lo subjetivo tienen sentidos metafóricos que aluden a un sentir colectivo.

La propuesta de **Mona Hatoum** (Beirut 1952) evidencia un profundo interés en el cuerpo y da muestra de una transgresión. Para producir las fotografías de *Foreign body*, recurrió a la tecnología médica de la endoscopía que consiste en insertar una cámara microscópica por los diversos orificios del cuerpo para recorrer y registrar los conductos internos. (Figura 52) Mona Hatoum cuestiona como la tecnología determina nuestra manera de ver al configurar una nueva mirada del cuerpo. Hatoum nos muestra en los fragmentos corporales de *Foreign body*, un cuerpo que no es conocible a simple vista. Al verlo por el cine o la fotografía es posible conocer lo desconocido de nuestro interior

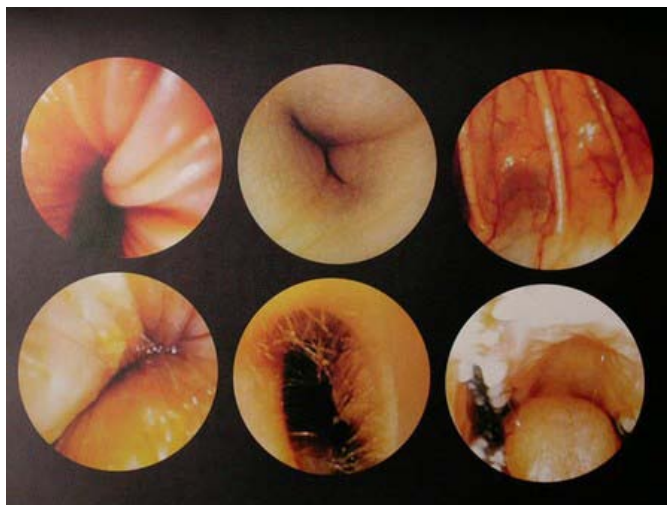


Figura 52
Foreign body (Cuerpo Extranjero)



Figura 53
Cabina de Cuerpo Extranjero

Cuerpo extranjero es un video realizado en 1994 y consiste en un viaje al interior de su cuerpo como ella misma lo define. El video-instalación, elaborado con la ayuda de un cirujano, traza un autorretrato interno y externo de la artista por medio de los procedimientos médicos de la endoscopia, la colonoscopia y la eco-

grafía. En este caso, las imágenes no refieren a una sinécdoque, sino a partes de un todo que no es conocido pero que nos invita a hacer referencias por su apariencia abstracta. El video fue proyectado dentro de una cabina cilíndrica y acompañado por el latido de su corazón. (Figura 53)

La creadora instalacionista, Annette Messager, a quien hemos citado anteriormente, ha extendido su trabajo a la exploración del cuerpo desmembrado y sus macabras fragmentaciones son palpables en *Jointed/Disjointed* (*Articulado-Desarticulado*) en donde Messager utiliza piezas de tela rellenas que resultan en un conjunto de cuerpos flácidos que refieren a figuras humanas, animales y orgánicas. El resultado es un espacio fantástico de personajes surrealistas que cuelgan del techo mientras otros se encuentran esparcidos en el suelo. (Figura 54)



Figura 54
Jointed/Disjointed

Aplicando las técnicas de labores femeninas, Messenger crea con esta instalación, un espacio de seres que invitan a reconocer formas que recrean una historia. El caos de la desarticulación se instala en el espacio del museo. Cuerpos colgantes y rastreros se unen en una lucha aparente por contenerse unos a otros, por encontrar un orden. Femenino, masculino, animal y humano pueblan un espacio donde se establecen líneas de comunicación.



Figura 55
Pikes

La fragmentación de los cuerpos nos refiere a descoyunturas del ser. En la compleja instalación *Pikes* realizada con muñecos que aluden a la niñez, dibujos al pastel y lápiz de color, objetos, juguetes y medias de nylon, Annette Messenger parece invocar recuerdos de sus compañeros de infancia. La imagen que presenta una especie de glúteos y piernas de un cuerpo que se introduce en la pared puede ser un referente de la obra de Sarah Lucas que se verá más adelante, también trabajada con medias. Su trabajo parece ser el resultado de una actitud lúdica y curiosa. (Figuras 55, 56 y 57)



Figura 56
Pikes (detalle)



Figura 57
Pikes (detalle)

Parte esencial de la propuesta de **Sarah Lucas** expresa que el aspecto sexual de la vida consiste en actitudes y ansiedades que recrea con caricaturescas esculturas de cuerpos fraccionados. De hecho, para Sarah, sus esculturas plantean la pregunta de si las mujeres se excitan, si tienen expectativas o incluso si disfrutan de la vista reduccionista de sí mismas o del otro. Sarah Lucas cuestiona los mecanismos históricos y contemporáneos de representación sexual en *Try it, You'll Like it*: calabazas y carne están en un sillón como senos y pene, parodiando las representaciones reduccionistas que la pornografía propone del cuerpo. La fragmentación en manos de Sarah es llevada al extremo de representar el todo por un fragmento metafórico, como ya fue analizado en su instalación *Au Naturel*. (Figura 36)



Figura 58
Bunny Girl

Lucas por lo general trabaja con materiales encontrados con los que realiza sus piezas. En 1997 creó una serie de ocho esculturas *Bunny Girl*, con medias de nylon rellenas de algodón y colocadas en sillas usadas. Estas esculturas están relacionadas al imaginario femenino por la utilización de las pantimedias en la formación del cuerpo y específicamente las medias negras de las “piernas”; imposible verlas como hombre. Es una imagen complicada que no tiene nada que ver con la exuberancia de las “conejitas del Playboy”. Ya no se trata de una muñeca como la de Bellmer con referencias realistas; ahora es un objeto que nos refiere a un cuerpo, siempre sometido al deseo del autor. La “muñeca” no tiene cara, sus brazos están vacíos y caen libremente; los órganos sexuales femeninos no aparecen. Pareciera que este remedo de mujer está cansado de ser manipulado. (Figura 58)

Expresarse por medio de fragmentos corporales propone conexiones rizomáticas entre la naturaleza y el cuerpo subjetivado. **Kiki Smith** (Alemania, 1954), quien trabaja en Nueva York, ahondó en la literatura universal para comprender cómo fue considerado el cuerpo humano y cómo evolucionó su significado desde la Antigüedad hasta la Edad Media y el Renacimiento. Se inspira en trabajos de arte históricos como el *Altar Isenheim* de Grunewald de figuras míticas y bíblicas; así como en cuentos de hadas y sueños.

Kiki Smith realizó una litografía monumental en su primer acercamiento explícito al autorretrato. La pieza está formada por un conjunto de fragmentos de imágenes y una variedad de técnicas además que la superficie también está quebrantada, al ser 12 hojas de papel ligero las que forman la totalidad de la obra. (Figura 59)

La obra *Banshee Pearls* está formada por un conjunto de rostros de la artista en diferentes escalas, orientaciones, procesos y expresiones; se trata de un extenso recuento de las técnicas gráficas de impresión. Considerada por Smith como su obra gráfica más compleja, visual y técnicamente; contiene transferencias de imágenes fotográficas, fotocopias, dibujos y un controlado dripping. El autorretrato se forma por fragmentos de distintos momentos de la vida de la autora que nos llevan a construir una personalidad.



Figura 59
Banshee Pearls

La representación del cuerpo fragmentado por mujeres creadoras, parece tener una importante carga subjetiva y erótica de la visión de su propio cuerpo y de su imaginario personal. La mujer creadora que trabaja con la imagen del cuerpo fragmentado, habla de sí misma a la vez que hace referencias a otras mujeres de este vasto muestrario de posibilidades. Fragmentar el cuerpo es un acto de apropiación del mismo, para re-crear su historia. Bárbara Kruger sentencia a la mujer del espejo roto con un *Tu no eres tú misma* mientras que Florence Henri observa su propia fragmentación relacionada con el erotismo.

La artista puede percibir a la mujer como una muñeca que necesita de instrucciones para que sus fragmentos sean armados y pueda ser utilizada; así como puede ser mostrada como un ser enorme poblado de multitud de objetos y personajes que se adhieren a ella para vivir como parásitos. La mujer ha de conocerse para alcanzar su libertad, escharbar hasta en el interior a través de los orificios y escuchar la música de su corazón. Las mujeres artistas muestran la fragmentación de una manera simbólica por medio de objetos cotidianos que refieren a que las fragmentaciones se dan con el diario vivir. De esta manera exponen que en la representación de la fragmentación se encuentra la semilla de la apropiación de una

unidad de la psique y su imaginario; al nombrar y definir la situación, es posible afrontarla.

La apropiación del cuerpo, así como la apropiación de imágenes, son tácticas de las que se valen artistas mujeres y que van acompañadas de una resignificación tanto del cuerpo como de su imaginario. Ésta es posiblemente la manera más certera para la recreación de la imagen propia: jugar con la realidad mientras una se sabe observada.

V. Yo me apropio, tú te apropias, nos apropiamos

Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y la lejanía de lo real.

Susan Sontag

Henry Matisse, se refirió al carácter universal de la creación artística: *“Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta”*. (Danto, 2002: 67) La apropiación de la cultura visual en el arte, ha sido, de una forma u otra, parte de la historia humana. La Historia del Arte tiene una larga tradición de préstamo y utilización de estilos y formas precedentes. Matisse tuvo la consciencia de este diálogo entre artistas cuando le escribió a su hijo que Pablo Picasso lo había visitado y que había visto sus dibujos de palomas *“ya sabrá que hacer con ellas”* dijo, a sabiendas que pertenecían ya al mundo de las ideas del arte.

Usar imágenes que ya existen en un “estado de naturaleza”, es una actividad que no es una novedad; por ejemplo: Manet, con su *Olympia* hace una apropiación del tema e imagen de la *Venus de Urbino* de Tiziano, que ya era una visita al tema de la *Venus dormida* de Giorgione; desde entonces el tema de *“la Olympia”* es una puerta abierta en la que el tema central ha sido ampliamente aludido desde el momento que plantea la visión y la postura que tiene el artista frente a “su modelo” o el cuerpo del modelo frente al espectador; que en estos tres casos sucede que la figura de la mujer modelo va tomando más consciencia de que es observada y en la de Tiziano, abre los ojos, mientras que en la de Manet, además, se incorpora al tiempo que toma una actitud digna. El realismo de Manet tiene que ver también con el proceso de creación de la obra; un proceso perceptible y transparente. Manet retoma un tema ya existente para que ante la compara-

ción, sean evidentes la espontaneidad, el ritmo y la precisión de una manera de pintar rápida y esquemática. Las seis imágenes siguientes se sitúan dentro de la apropiación del tema de estas tres obras, por usuarios de la internet. (Figura 60)

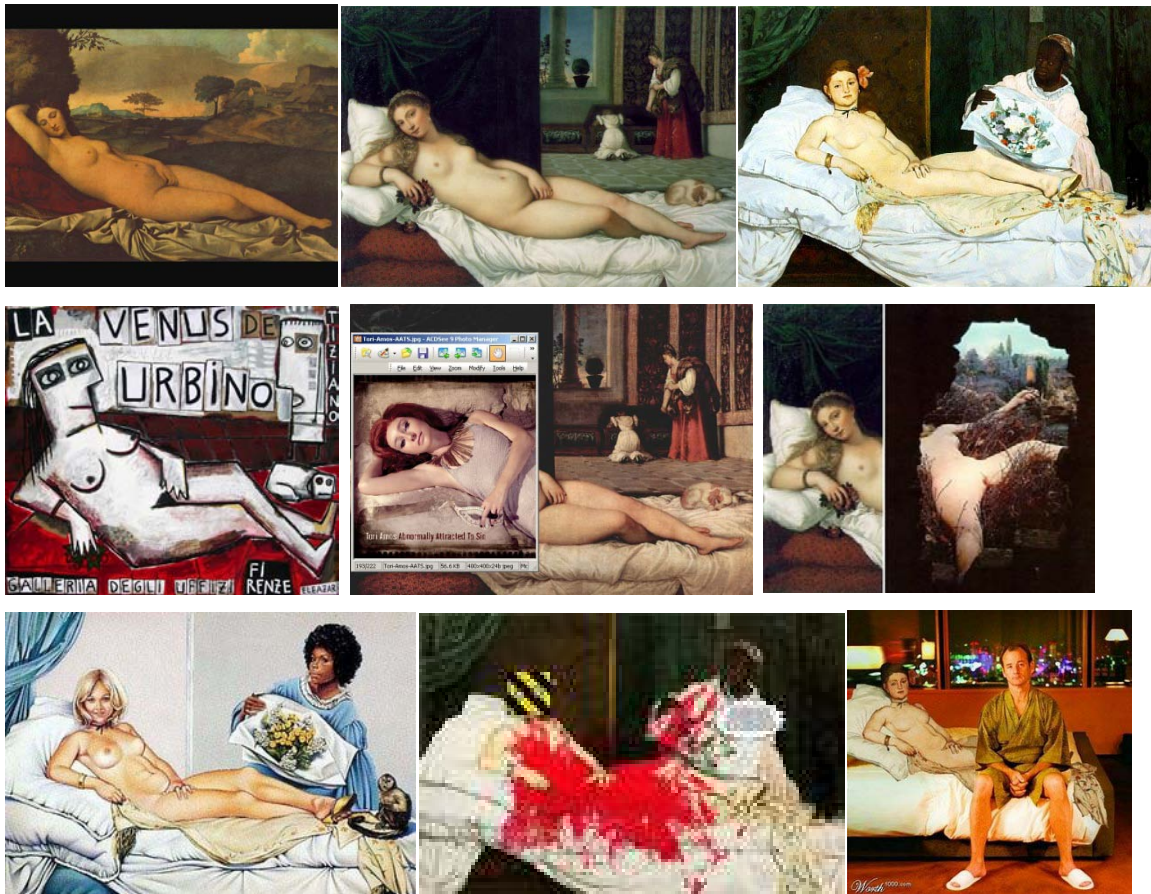


Figura 60
Venus-Olympia, collage

“Este tipo de prácticas encuentra en Pablo Picasso una figura ideal, una especie de fijador, hasta el punto de encarnar por si mismo el reciclaje”. Picasso, deconstruyó, en un ejercicio de reinterpretación las *Meninas* de una manera sorprendente; definiendo un modelo para un uso moderno de la historia del arte. Ahora es evidente que se traza una línea desde el “producto” obtenido hasta sus modelos históricos. “La obra entera de Picasso constituye uno de los puntos descollantes del proceso de elaboración de una ideología dominante del uso cultural” (Bourriaud, 2009: 170-171)

Herbert Read, en su *Diccionario del arte y los artistas*, define a la apropiación como la repetición, copia o incorporación directa de una imagen (pintura, fotografía, etc...) por parte de otro artista que la representa en un contexto diferente, de manera que altera por completo su significado y cuestiona las nociones de originalidad y autenticidad. Nicolas Bourriaud la llama *postproducción* y se refiere a ella como un nuevo modo de producción dentro del caos cultural. Se refiere a *“que las herramientas más frecuentes utilizadas para producir modelos relacionales sean obras y estructuras formales preexistentes, como si el mundo de los productos culturales y las obras de arte constituyera un estrato autónomo apto para suministrar instrumentos de vinculación entre los individuos;...con respecto al patrimonio artístico, mediante la producción de nuevas relaciones con la cultura en general y con la obra de arte en particular”* (Bourriaud, 2009 a: 8-9)

Apropiación, es así, la práctica que involucra un re-trabajar las imágenes contenidas en previos trabajos de arte, especialmente con la intención de provocar una re-evaluación, una reprogramación de piezas bien conocidas dentro de la historia del arte que al ser presentadas en nuevos contextos retan las ideas de creatividad intelectual o la autenticidad en el arte.

El *apropiacionismo* se da a partir de la intención de propiciar un retorno a la imagen y su potencial narrativo después del *minimalismo* y el *arte conceptual*. Uno de los beneficios que proporciona el uso de imágenes en esta estrategia de producción es que funciona como un recuerdo de la memoria. Un referente está ligado a la imagen dado que *“la imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica”* (Sontag, 2006:34) De esta manera el acto apropiatorio apela a una acción de la conciencia por la invocación de la memoria. La intención, al llevar a cabo un acto apropiatorio, es fundamental. Aunque hay una intención política primigenia que subyace a las demás, el cuestionamiento de la originalidad y la autenticidad también están presentes. *“Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ‘ya producidas’. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original”*. La pregunta artística dice Bou-

rriaud, ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer? Sino más bien: “¿qué puedo hacer con?” (Bourriaud, 2009 a: 13)

La apropiación provoca una descontextualización de la obra primera, es decir, que la obra ya no está en el contexto que fue creada. Entonces surge lo que se conoce como intertextualidad, que consiste en la presencia de signos provenientes de otras imágenes en la imagen nueva. Este hecho genera una interferencia o perturbación textual que pone en duda el sistema de la imagen considerado como lo aparentemente inalterable. De esta manera, el significado de la obra primera se altera y replantea de diferentes maneras.



Figura 61
Do woman have to be naked to get into U.S. museums?

En 1985 el MOMA de Nueva York organizó la exposición de arte contemporáneo *An International Survey of Painting and Sculpture*; de 169 artistas, sólo 13 eran mujeres lo que provocó el enojo y frustración de un grupo de mujeres que compartían un sentimiento de frustración al comprobar que a finales del siglo XX, aún persistían diferencias de reconocimiento artístico entre sexos. Esa fue la pri-

mera ocasión en que aparecieron las *Guerrilla Girls*. Sin embargo, su acción más famosa se dio en 1989 cuando crearon un cartel con la reproducción de *La gran Odalisca* de Ingres, imagen iconográfica del desnudo femenino, a la que le cortan la cabeza y le colocan una de Gorila. (Figura 61)

La imagen expone una contundente pregunta y unas cifras que hacen alusión al lugar recurrente que ocupa la mujer como productora de arte pues comúnmente se afirma que hay pocas o peor aún, se supone que no son tan relevantes. Esta apropiación de la imagen de Ingres, es una crítica hacia el estereotipo de la mujer como objeto de deseo y por ende aceptación por parte del hombre. La mujer en su actitud pasiva, manejable, decide voltear la cabeza y reclamar el lugar que le corresponde. Las *Guerrilla Girls* utilizan la técnica del collage de Hannah Hoch con una actitud beligerante también contra los estereotipos y actitudes patriarcales, generando una resignificación de la primera obra.

En esta imagen hay tres mensajes entrelazados creando una intertextualidad que Alicia Candiani define como “*un conjunto de capacidades que existen en el lector/espectador y que son evocadas más o menos explícitamente por el texto/obra, que tienen que ver con historias ya producidas en una cultura por parte de algún autor, o mejor aún, de algún texto. El intertexto de una obra vendría a ser el conjunto de referencias de una obra a otros textos (artísticos, científicos, literarios*”. (Candiani)

Alicia Candiani puntualiza la situación especial que se da en la década de los 80 cuando la intertextualidad de una obra se convierte en la estructura de la misma y estamos en presencia del intertexto y sus variantes, la apropiación, la cita, la alusión y el calco. Con la apropiación el arte se abrió a los media a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de imágenes a partir de otras. La muestra *Pictures*, en el Artists Space de Nueva York en 1977, es el antecedente del arte apropiacionista en cuyo texto del catálogo, Douglas Crimp, justifica la elección del término picture (imagen) “*tanto por la capacidad comunicativa de las imágenes –en todos casos reconocibles- como, paradójicamente, por su capacidad de sugerir ambigüedades*”. La palabra imagen puede aludir a los dibujos o fotografías de un libro así como un óleo, un dibujo o una

lámina pueden ser llamados imágenes. Y, más allá, D. Crimp alude al verbo imaginar que se refiere tanto a un proceso mental como a la creación de un objeto estético. (Guash, 2005: 342-343).

Crimp vio en la obra expuesta de los artistas (Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Lungo y Philip Smith) una ruptura con la modernidad y una identificación con la emergente posmodernidad. Lo que pretendían tales artistas, era indagar en las estructuras del significado, ya que como sostiene Crimp, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra.

Para Craig Owens la apropiación va de la mano de la imagen, la imagen apropiada ya sea fotografía, dibujo o fotograma debe ser sometida a una serie de manipulaciones que la vacían de su resonancia y significación convirtiéndola en una imagen opaca. *“Las imágenes...solicitan, a la vez que frustran, nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas”*. Con el término “ruina”, C. Owens hace referencia a Walter Benjamin que ha considerado la ruina como el emblema alegórico por excelencia: *“...la ruina representa la historia, un irreversible proceso de disolución y decadencia, un alejamiento progresivo de los orígenes”*. (Guash, 2005:346)

En los años 70, artistas visuales mujeres buscaron otros medios de representación y voltearon la mirada a los comerciales, el cine y video como medios para sus estrategias feministas. *“El que ellas escogieran socavar la autoridad masculina por la apropiación de tácticas de campos que también eran esencialmente dominación masculina puede ser visto de manera irónica”*. (Rosenblum, 1994: 263) De manera que mujeres con estilos diferentes encontraron en estos medios una forma de expresarse mediante la apropiación de imágenes como un diálogo entre el recuerdo privado y la historia pública. La mujer que se apropia del imaginario de un cuerpo y lo fragmenta para construir una nueva imagen busca alterar por el significado y cuestionar las nociones de originalidad y autenticidad de la obra. La apropiación, hecha por artistas mujeres se centra en la intención de movilizar la conciencia mediante el uso de las imágenes y su estructura de significado; es principalmente una crítica de la representación.

VI. Mujeres artistas y apropiación



*Yo he considerado todos los días mi cuerpo de mujer,
mi cuerpo de mujer artista
como el material privilegiado para la construcción de mi obra.*

Orlan

Arthur Danto comenta que en cierto modo lo que define al arte contemporáneo es la factibilidad que tienen los artistas de utilizar el arte del pasado de la manera que deseen pero que: *“Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal como fue definido por Marx Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”*. Danto puntualiza que la diferencia en el arte contemporáneo es que *“...ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distintas entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar”*. Para Danto, los artistas, los museos y la historia del arte son fuentes de opciones artísticas vivas, campos susceptibles de una reordenación constante, depósitos de materiales *“para un collage de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis”*. (Danto, 2002:32).

De manera que el collage, incluyendo sus variaciones con el uso de las nuevas tecnologías, es la técnica idónea para realizar una apropiación dentro del arte contemporáneo. Hannah Höch definió el collage como un: *“...paradigma formal y método de investigación del fragmento, la dispersión y la interpenetración*

entre imagen y texto". Höch, se refiere al collage como una técnica paradigmática en lo formal con un potencial para acercarse a la reflexión de la fragmentación, la dispersión y la interrelación textual entre imágenes y significados. Relacionados a esta reflexión están el ensamble, la deconstrucción y la reconstrucción.



Figura 62
Das schöne Mädchen (La niña bonita)

Hannah Höch se apropió, físicamente de imágenes de revistas, pero en realidad hizo una apropiación del imaginario femenino de la época, juntó significados de cada elemento de manera que en sus incisivos fotomontajes exhibió los roles contradictorios y sin rostro de una mujer en la República de Weimar. Fragmentó el imaginario de la mujer y lo reconstruyó por medio de pedazos de imágenes apropiadas, sin llegar a una imagen definitiva ya de que no es fácil ponerle rostro a quien todavía no se reconoce. (Figura 62)

Hannah ve desde atrás a las dos mujeres de la imagen, pero también observa al espectador; los signos la preceden, un cuerpo de mujer sentada con cabeza de bombilla, la rueda que gira, la manivela que activa el mecanismo, el reloj que marca el tiempo que tenemos en nuestras manos, una cabellera con un pei-

nado exagerado y sin rostro. Los signos de la BMW pueden tener relación con las expectativas que recaen en la mujer de que funcione tan bien como un auto.

El fotomontaje, pensamos, es una técnica que no ha agotado sus posibilidades ya que coincide con la fragmentación del ser en la vida posmoderna. Hannah Höch es un referente obligado, no agotado, en cuanto a la reflexión de la fragmentación subjetiva y sus representaciones en la apropiación, ya que logró crear un procedimiento con un lenguaje propio. El acto apropiacionista en el ámbito de lo artístico puede ser importante en el sentido de que es adecuado para permitir un análisis político de toda la representación, no sólo de la imagen o del signo representacional sino también de las instituciones culturales y de la historia del arte como instrumentos de poder, como lo logró Höch. (Prada, 2001: 18)

Sherrie Levine (Pensilvania, 1947), es como una maga que no oculta el truco dentro del arte de la apropiación. Con la intención de desmitificar el concepto de originalidad, a finales de los años 70, llevó a cabo un trabajo que por medio de una crítica deconstructiva de la representación, subvertía irónicamente el concepto de creación original. Levine se negó a inventar sus propias imágenes de modo que, a través de la *re-fotografía* se apropió del trabajo de otros artistas, *“por lo común reconocidos fotógrafos de los años treinta y cuarenta-todos ellos masculinos- como Walter Evans, Edward Weston y Alexander Rodchenko, cuyas obras fotografiaba sin reinterpretación ni modificación alguna”* (Guasch,2005:352) Con esta astuta acción, Levine hacía un llamando de atención a las relaciones de poder, género y creatividad, consumismo, comodidad y fuentes sociales.

Levine realizó a principios de los 80 otras series llamadas *After...: Egon Schielle, Leger, Mondrian, Miró, Matisse, Paul Klee, El Lissitsky, De Kooning* y otros. En estas series Sherrie Levine se centró en la apropiación y reproducción de obras de arte de estos pintores por medio de procesos artesanales por lo común relacionados a las mujeres como la acuarela y el dibujo. En tanto que no expuso las imágenes como propias, no se podía considerar un plagio, aunque sí se sugería cierta apropiación indebida y deliberada. Sus obras son *“una “reflexión sobre la reproducción y una crítica de las reglas no escritas que rigen la fotografía*

moderna de imágenes puramente visuales, casi siempre obra de hombres y que recogen distintos grados de alienación". (Company, 2006: 154)

Hay un comentario de Sherrie Levine que deja claro cuál era su intención al apropiarse de las imágenes de esos artistas: *"A finales de los setenta y principios de los ochenta-afirma Levine- el mundo del arte sólo quería imágenes sobre el deseo masculino. Por ello me permití asumir una actitud de "chica mala": quieres esto, yo te lo daré. Pero, por supuesto, ya que soy una mujer, estas imágenes se convierten en trabajo de una mujer"* (Guasch, 2005:352)

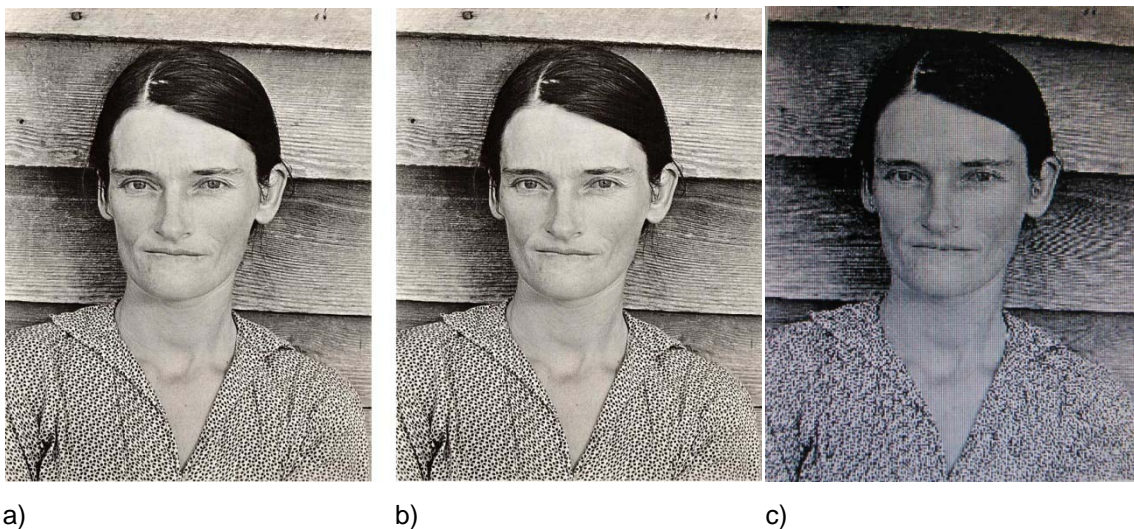


Figura 63

a) Walker Evans b) *After Walker Evans* c) *After Sherrie Levine*

Se considera que la propuesta de Sherrie Levine contiene un importante aspecto conceptual, pues al ver su fotografía puede suceder que nos olvidemos del tema y de la imagen y el observador que es consciente del concepto, se centre en buscar las diferencias técnicas entre una y otra, mientras que lo que marca la diferencia es lo que **no se ve**: la intención, la ironía, la capacidad que tuvo de filtrarse en una rendija y actuar.

El término *after*, seguido de algún autor, *"indica un homenaje o que emula el estilo de un antecesor"*; no en el caso de Levine, de manera que ahora puede ser una expresión que hace referencia a un acto de apropiación. En las imágenes del tríptico, (Figura 63) se presenta en primer lugar la de Evans (que en realidad

proviene de la red), la de Sherrie Levine y una apropiación hecha fotografiando la imagen de la mujer de Levine en la pantalla de la computadora. ¿Es un calco?, puede ser, pero tiene relación con el comentario que hace Sherrie Levine: *“Me gusta el aura de lo accidental, como me gusta la repetición porque lleva consigo una secuencia sin fin de sustitutos y encuentros malogrados”* (Grosenick, 2005, B: 205).

En cuanto a la apropiación de imágenes que provienen del fotoperiodismo, **Martha Rosler**, (Nueva York, 1942) se ha valido del fotomontaje para realizar algunas de sus series. Rosler, creadora del video *Semiotics in the kitchen*, realizado en 1975, en el que la misma Rosler utiliza objetos de la cocina en una crítica al rol femenino en las labores de la cocina durante un recorrido de la A de Apron (delantal) hasta llegar a la Z que con un cuchillo, a la manera del Zorro, dibuja en el espacio. Martha Rosler es un referente central del arte feminista y está unida desde los años sesenta a temáticas con fuerte carga política y social, en gran parte relacionadas con la representación de la mujer en la sociedad. En la serie *Beauty knows no pain* (1966-1972), mezcla imágenes de cuerpos desnudos de mujer sobre neveras y objetos de cocina, subrayando la cosificación de la *carne femenina*, algo que en cierto modo no ha cambiado mucho, afirma: *“Mira estas fotos, ¿tú crees que hemos avanzado?... El estereotipo es siempre el mismo: disponibilidad sexual y narcisismo”*.

Martha Rosler creyó que después del impacto del movimiento feminista en la sociedad, la situación de la mujer iba a avanzar. No ha sucedido según Rosler, en parte por culpa de la misma mujer ya que *“mientras la mujer siga sometida a la dictadura del tacón y a esa ropa incomodísima, la cosificación va a seguir ahí”*. (Celis)

En la serie *Bringing the war home*, dedicada a Irak en 2004, la ironía es clave. En lugar de amas de casa utilizó modelos despampanantes de revista, la imagen más cotidiana en la publicidad de hoy. *“Nunca pensé en volver a utilizar el fotomontaje, pero quería manifestarme contra la guerra y creo que ese lenguaje transmite muy bien el mensaje”*. (Celis) De manera aguda, Rosler nos presenta a la mujer occidental, dentro de la seguridad de su casa, feliz, sin darse cuenta de

que afuera una mujer experimentando dolor se asoma a su ventana y los militares que su país paga andan rondando. (Figura 64)



Figura 64
Bringing the war home

La artista sudafricana **Candice Breitz** (Sudáfrica, 1972) recurre a la imaginaria de la cultura pop internacional para sus propuestas artísticas. En los fotomontajes de *Rainbow Series* realizados en 1996, Candice hace una cita de la tradición de los trabajos dadaístas, específicamente del trabajo de Hannah Höch al unir fragmentos de imágenes de cuerpos mezclando partes de la raza blanca y la negra. Candice Breitz se apropió de imágenes de la red, de revistas pornográficas y de National Geographic para formar representaciones de cuerpos femeninos fragmentados en esta serie; Breitz se refiere a que ha tomado la decisión de no manipular su trabajo con la computadora y mantenerse en el mundo de las rupturas visibles y las líneas de unión. (Figura 65)



Figura 65
De la serie *Rainbow*

En esta sencilla imagen de tres fragmentos, el torso de una mujer de raza blanca y las piernas de una mujer africana componen un rompecabezas desconcertante que imposibilita la delimitación de la identidad. Hay una inestabilidad de la identidad y una violencia en la representación. Establecida en Alemania desde hace años, realiza trabajos de video instalación en que aborda las inflexibles fisuras entre la cultura y el consumo, la experiencia y el lenguaje. *“El más poderoso dominio de la representación-la imaginación- no es fácil de destruir”*. De manera parecida al trabajo de Hannah Höch, Candice Breitz se está apropiando de imágenes, ahora en un universo mayor, y continuando con el lenguaje de Höch se apropia del imaginario femenino para contradecir el estereotipo aún propuesto por la sociedad falocéntrica.

Como mujer artista la apropiación puede ser desde la propuesta del diálogo con obras de la historia del arte como es el caso de la obra de **Laura Lucía Ferrer** (México, 1988) quién se hace llamar Kykyz1313 y establece un diálogo con la *Ba-*

cante dormida, obra atribuida a Jean Honoré Fragonard. (Grasse 1732- París, 1806)



Figura 66
Bacchante endormie

Esta Bacante posmoderna, se acerca a la realidad de la imagen subjetiva de la mujer que se percibe por medio de la fragmentación del cuerpo. La de hace casi 200 años, de Fragonard pertenece al imaginario de los hombres. (Figura 66) Tirada en el campo, recargada en un tronco de árbol, sin brazos como en la *Crucifixión* de Niki de Saint Phalle. Su cabeza carece de la parte superior y del hueco parecen salir listones rojos al igual que de la mano que ha quedado tirada. Kykyz se ha apropiado de una imagen que al intervenirla por medio de la fragmentación del cuerpo de la mujer dormida, ha creado una nueva idea de lo que es la sensación de morir posterior al deseo satisfecho. O tal vez sea la sensación de ser utilizada y abandonada como sucede en *Etant Donnés* de Marcel Duchamp.

¿De qué manera funciona la apropiación cuando se trata de una lata de sardinas? ¿De qué mecanismo estamos hablando? ¿Que cruza por la mente del artista en el momento de apropiarse de una imagen o de un objeto? Es posible, que como dice Bourriaud, la pregunta ahora sea ¿Qué hago con esto?

Sardina, obra de **Marja Godoy** (México, 1988) es una mordiente pieza que de manera poética tiene de qué hablar desde varios ángulos. Una lata, mientras está cerrada, guarda su contenido intacto; nadie conoce exactamente cómo es lo que contiene. (Figura 67)



Figura 67
Sardina

El objeto es una lata de sardinas cuya tapa no ha sido desprendida por completo; la tapa quedó levantada con una curva que recuerda: una lengua, una viruta de madera, como cuando se levanta una etiqueta, en fin, como cuando se destapa una lata. Marja observó lo que muchos hemos visto, pero no habíamos hecho la conexión con ese Otro. Marja opera unos “mecanismos de apropiación” en que no sólo se apropia del objeto sino que también se apropia de su significado. En un acto de honestidad no fuerza al objeto a ser otra cosa que para la que

fue hecha. En este caso es una lata, y como lata de sardinas se queda. Lo que contiene la lata es, como su nombre lo indica, un filete de sardina. (Figura 68)
Un pedazo de cuerpo, un fragmento.



Figura 68
Sardina

Lo que la lata contiene alude a la entrada a la vagina, el lugar que guarda secretos. Sin etiquetas, sin mercadología, porque esta lata no se vende en los supermercados. *"...descubrí un pequeño objeto; una lata de sardinas con un secreto,*

me remontó a Gironella y a Enrique Hernández; a Magritte y a Klosowski; a los relicarios de las monjas...” escribió el artista Gerardo Esquivel en un texto mandado por Internet (abril del 2010) cuando se encontró con esta pieza en el *Museo de la Ciudad* de Santiago de Querétaro. *Sardina* necesariamente refiere al olor del pescado relacionado con los órganos femeninos.

Una de las artistas más controversiales e importantes del siglo XX, cuyo trabajo se ha centrado en la reflexión del cuerpo femenino y su imaginario, de una manera por demás versátil es, **Cindy Sherman** (Nueva Jersey 1954). Desde 1978 se utiliza a ella misma como modelo para crear un repertorio de estereotipos de mujeres que aparecen en las revistas, el cine y la televisión.


Cindy Sherman se apropia de un imaginario, de clichés y de roles con los que practica la desaparición del sujeto y su reabsorción dentro de un sistema de signos; las imágenes son ficciones de un yo ajeno que pertenece a una identidad colectiva. ¿Hasta qué punto su obra es un autorretrato? Es más bien el retrato de la mujer en una sociedad dominada por los hombres; retrato que está basado no tanto en el cuerpo en sí como en los signos que indican su presencia.

En su obra percibimos una preocupación por la exhibición de una identidad cambiante inserta en una realidad contemporánea fragmentada que está constantemente transfigurando su apariencia superficial. *“El hombre contemporáneo no sufre tanto por la renuncias a satisfacer sus pulsiones como por la vivencia de su propia alienación, que se expresa en un vacío interior y en la sensación de que su existencia carece de sentido y de propósito”.* (Bocola, 1999:577)

En sus primeras series *Untitled Film Still* (Fotogramas sin título) realizadas entre 1977 y 1980 en blanco y negro. Sherman representa escenas de películas nunca realizadas, películas de la serie B o de terror así como de la *nouvelle vague*. Fotogramas que nos sugieren imágenes que creemos ya haber visto pero que hemos olvidado; hay algo familiar pero a la vez enigmático. Fotógrafa y protagonista a la vez, Cindy Sherman es sujeto y objeto de su trabajo. *“En realidad, a C. Sherman no le interesa tanto la mujer en sí misma, sino su apariencia o su imagen, esto es la manera como la mujer aparece en el cine, en la literatura, en la publicidad y, en general en el universo de los mass media”.* (Gaush, 2005:504)



Figura 69
Sin título (detalle)

Se observa que Cindy Sherman en un momento de su carrera, se apropió del estilo de producción de Claude Cahun, artista que murió en Jersey, el mismo año en que Sherman nació en Nueva Jersey. Es sorprendente cómo ambas comparten la obsesión de transformarse, maquillarse; representarse creando imaginarios teatralizados. Hay varias fotografías de Sherman inspiradas en Cahun en una de ellas Sherman se convierte en Cahun, es un homenaje y una aceptación del diálogo entre sus obras, . (Figura 69)

Hay una diferencia entre las imágenes en conjunto de ambas artistas que se refiere a que en el caso de Claude Cahun, parecen tener la honestidad del autorretrato que muestra la subjetividad fragmentada de su propia identidad en construcción.



Figura 70
Untitled 1954

En el caso de Cindy Sherman, las imágenes no son autorretratos, pertenecen al mundo del *arte conceptual*, su personalidad permanece en silencio detrás de la representación apropiatoria, al punto de que no llegamos a saber quién es Cindy Sherman realmente. En la imagen *Untitled 1954* * existe cierta duda de si se trata en verdad de Cindy Sherman, como en realidad se trata, o si esta fotografía pertenece a una nueva serie. Cruzada de brazos y sin observar la cámara permanece distante. (Figura 70)

* *Untitled 1954* es un título ficticio puesto, por la autora del presente trabajo a la fotografía de Cindy Sherman encontrada en internet,

Hay dos series de Cindy Sherman que se ubican precisamente dentro del tema de la apropiación y el cuerpo fragmentado hecho por mujeres artistas y son: *Sex Pictures* (Imágenes de sexo, 1992) y *Horror and Surrealist Pictures* (Horror e imágenes surrealistas, 1994-1996). En estas series Cindy Sherman sustituye su cuerpo por prótesis y muñecas articuladas o sus fragmentos: miembros mutilados, seccionados, desmembrados y articulados de manera dispar “para producir monstruos con sexo”. Puede decirse que “*Sherman es como otra perversa doctora Frankenstein que materializa sobre soporte fotosensible oscuras fantasías y temores inquietantes*”. (Ramírez, 2003: 240-241)

Estos cuerpos artificiales tienen que ver con la temática de *La poupée* y las muñecas torturadas de Hans Bellmer, realizadas entre 1934 y 1949 y que mostraban actos de violencia en los cuerpos femeninos. Una imagen situada temporalmente entre estas dos series es *Untitled 302*, realizada en 1993 y en la que se aprecia una fuerte alusión a la serie de imágenes de Claude Cahun sentada delante de un cortinaje teatral dorado. (Figura 71)

Esta muñeca provoca la necesidad de encontrar algún parecido a Cindy Sherman, pero después, al confirmar que no es ella, la muñeca nos mira de manera fría y solemne. No tiene senos, está abierta del torso y dentro de ella, por la “ventana”, asoma la cara invertida de otra muñeca que se encuentra dentro. Un fragmento de mujer vive dentro de otra.

La fotografía muestra una muñeca con un vestido negro que apenas se sostiene de un hombro; el negro intenso en la imagen hace una referencia a un vacío; este vacío hace alusión a la desaparición de una parte del cuerpo, justamente donde estarían los órganos sexuales. Es una imagen que se sitúa en lo abyecto pues provoca aversión y curiosidad; se sabe que no es real, más las reflexiones se sitúan sobre el campo de lo posible. “*El ‘crédito’ que ya no puede darse a realidades entendidas en forma de imágenes se da ahora a realidades tenidas por imágenes, ilusiones*”. (Sontag, 2006: 215) Lo que apreciamos de la obra de Cindy Sherman son las imágenes fotográficas, no sus instalaciones; el truco de la magia queda al resguardo de ser descubierto.



Figura 71
Untitled 302

Sus imágenes, algunas veces grotescas, tienen la intención de revelar cómo la mujer ha sido victimizada en la historia por la estructura de poder masculina y por la cultura popular de la que la artista obtiene su inspiración. Paradójicamente, su trabajo ha sido exitoso y bien recibido comercial y críticamente, atrayendo al público que Sherman desprecia.

La apropiación puede ser considerada un acto de recuperación de la memoria histórica del artista como sujeto, y un intento de construcción dirigido a la sociedad. La escritora Rosa Olivares en su editorial *La buena memoria* reflexiona: “*Si no nos acordamos, si hemos olvidado, si ya no tenemos nada en nuestra memoria, entonces somos como vírgenes sin pasado*”. (Olivares, 2008: 4) Existe un miedo natural a no recordar, se olvida lo pasado reciente, se pierde y desaparece el pasado; las cosas se vuelven obsoletas y es necesario tender hilos y hacer

amarres para construir una memoria que nos respalde. Por ello se presenta una obsesión contemporánea en el arte por la memoria, para compensar la amnesia histórica inducida por el bombardeo mediático y el vértigo de la vida posmoderna. Aunque Manuel Cruz nos advierte que: *“El mero ejercicio de la memoria todavía no nos garantiza nada, por más que tantos se empeñen en sostener que constituye una actividad inequívocamente progresista con el argumento, ciertamente sumario, de que nos garantiza no reincidir en los errores del pasado”*. (Cruz, 2008:17) Cosa que ha sucedido con ciertos hechos históricos, en ocasiones parece que no hemos aprendido del pasado.

En el sentido de la recuperación de la memoria por medio de la apropiación de imágenes en el campo de la gráfica se encuentra la artista **Carla Rippey** (Kansas City, EUA, 1950), quien parece estar al acecho constante de imágenes entre las que pueda establecer conexiones. *“He aquí mi próxima víctima, dice Carla Rippey, una dama de Botticelli, sus ojos escondidos por las cabezas de dos geishas de espalda, fotografiadas por otro italiano, Felice Beato, en el Japón deimonónico”*. (Rippey) Como vemos, Rippey reconoce que el acto apropiatorio involucra un atentado a la integridad de la imagen por apropiar; sabe que el significado original va a ser modificado al establecer una nueva relación con otros texto.

Esta *Variaciones de la serie Microcosmos* es una obra interesante por la transposición de imágenes y tiene relación con el hecho de que: *“Todo mensaje tiene una triple lectura: nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla del propio medio”* (Fontcuberta, 2004:21). El objeto es uno, la transposición de mujeres: la madonna de una pintura de Boticelli, imagen renacentista y las geishas de oriente del siglo XIX. Hay una apropiación de dos artistas de diferentes tiempos históricos y diferentes culturas; en este caso lo parece que ser el puente es el hecho de que ambas son imágenes de mujeres. La madonna es una transgrafía a la que Carla Rippey ha sobre puesto la impresión de un grabado con la imagen de las geishas. (Figura 72)



Figura 72
Variaciones de la serie Microcosmos

Carla Rippey hizo la relación de las dos cabezas de las geishas con los ojos de la madonna; lo que se piensa con lo que se ve. De manera que la imagen final parece tener los ojos abiertos que son los de las geishas que ven cada una hacia un lado. El resultado, otra vez, es el paso del tiempo, en diferentes situaciones especialmente el espacio y a la vez existe una unidad. La relación de oriente y occidente, de un atrás pues unas mujeres nos dan la espalda, mientras que podemos ver el frente de una mujer con los labios cerrados que sugieren una ligera sonrisa que puede recordar a la *Mona Lisa*. Se refiere a imágenes que han sido recuperadas por el artista que une en su obra diferentes épocas y nos confronta con el pasado. Se trata de una imagen nostálgica en la que el uso de la escritura en el fondo de las geishas es sutil y re-



mite a la memoria escrita en la piel de la otra cara. La imagen de las geishas está hecha en grabado en acrílico; y podemos observar que en la impresión definitiva se pierde detalle del grabado original. Esto provoca que la imagen parezca desvanecerse, recordando con ello, el paso del tiempo a la vez que incita a la reflexión acerca de la mezcla de dos imágenes tan diferentes. Tenemos dos irrealidades que hablan de relaciones y patrones entre mujeres. Puede ser un “yo veo, tu piensas, yo pienso, tú vez”.

Tal vez Manuel Cruz tenga razón, pero la historia debe ser sujeto de una revisión constante; sobre todo en el caso de la historia del arte que ha sido hecha dejando a un lado las aportaciones de mujeres artistas. Si las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica, las que además pertenecen a un imaginario colectivo tienen mayor fuerza. Tal es el caso de la *Piedad* de Marina Abramovic en la que se apropia del tema tradicional del dolor de la virgen María que sostiene a Jesús muerto en sus brazos, como es el caso de la escultura *La piedad* de Miguel Ángel.

En la *Piedad* de Abramovic, se trata de una mujer, ella misma, que sostiene a otra mujer de la manera tradicional de una piedad. En este caso la mujer muerta tiene un gran parecido con Abramovic, por lo que se puede suponer que representa a ella misma en el momento de su propia muerte. Es la presentación del dolor de su propia degradación corporal; la presentación de su propio dolor de saberse muerta un día. El volcán que está a sus espaldas, en erupción, tiene una relación con la composición triangular de las figuras ya que el triángulo puede ser la representación de Dios. (Figura 73)

En la película *Strómboli, tierra de dios*, rodada por Roberto Rossellini en 1959, Ingrid Bergman, después de todo un calvario sufrido en la isla Strómboli, sube al volcán en erupción, considerado el dios de los habitantes y dice “*Dios mío, dame la fuerza, la sabiduría, la valentía... piedad, Señor!*” Y estas podrían ser las palabras que dice Marina Abramovic en el momento de la toma de la imagen. Abramovic es una creadora que al igual que Rossellini no hace trucos, éste pertenece al Neorrealismo italiano y Marina siempre alude a una realidad. ¿Por qué habría de ir a Strómboli para tomar esta imagen?



Figura 73
Stromboli Pieta

La preparación de sus proyectos en ocasiones toma años y se prepara como si fuera a una batalla; por ejemplo, para *The artist is present*, su acción más reciente, solo tomó agua durante las noches cada 45 minutos durante seis meses anteriores y durante los tres meses que duró la performance en el MOMA (marzo, abril y mayo de 2010). Sus performances inician y/o terminan con la luna llena levantando, por la influencia que ésta tiene sobre el agua de nuestro cuerpo así como la tiene sobre el mar. En *House with ocean view*, llevada a cabo después del 11 de Septiembre, Marina se preguntó si ella podría purificar el espacio y ayudar a un cambio de la estructura molecular en la vulnerabilidad del público que la acompañó.

“El sólo estar presente como artista en el espacio, con toda la conciencia y toda la actitud de tu cuerpo y diciendo el mínimo del mínimo es lo más difícil. Mi proceso empieza de manera compleja que voy limpiando hasta que llego a la idea desnuda. Cuando tienes que ver con casi nada, eso es lo que cuenta. Para mí el performance es una estructura mental y física que creas frente al espectador en un espacio y tiempo prefijados y cuando entras en esa construcción, la performance empieza”. (Abramovic) Las más significativas apropiaciones que ha llevado a cabo Marina Abramovic a lo largo de su vida, son las de su propio cuerpo, mente y espíritu.

Se considera que la apropiación relacionada con la utilización de imágenes existentes, provoca que éstas adquieran un nuevo significado que tiene que ver con la intención del artista. Las mujeres artistas que se han valido de la apropiación, lo han hecho con el propósito de enfrentarse a los cánones establecidos; al considerar a la apropiación como un arma, en el sentido guerrero del término.

Las artistas que se han analizado son conscientes de la trascendencia del cuerpo en relación con la sociedad y sus circunstancias, de manera que al apropiarse de una imagen que involucra al cuerpo se apropian también de la intención y su primer significado y resuelven cambiarlo; con esto llevan a cabo un acto de trascendencia política. Es por medio de todas las variantes que hemos visto como la mujer puede apropiarse de sí misma, asumirse e insertarse en la historia.

En la gráfica de México hay una artista que hace uso de la apropiación de imágenes en su producción, siendo el cuerpo de la mujer un tema al que ha recurrido con la intención de hacer una recuperación de la memoria.

VII. Fragmentación y apropiación de imágenes: Carla Rippey

*Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – Oh golondrina golondrina
Le prined' Aquitaine à la tour abole
Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas.
Pues entonces os obligaré. Jerónimo vuelve a estar loco.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih, Shantih, Shantih*

T.S.Eliot

Las estrategias de la fragmentación del cuerpo por medio del collage y sus variaciones técnicas así como la apropiación de imágenes o del imaginario histórico, han servido de manera idónea para creadoras visuales que buscan expresar su percepción de este mundo posmoderno. Tal es el caso de la artista mexicana-norteamericana **Carla Rippey** (Kansas City, EUA, 1950), una cazadora de imágenes que ha basado gran parte de su trabajo en el uso y apropiación de imágenes provenientes de la fotografía; tiene una particular inclinación por las fotos de principio de siglo, las familiares, las halladas en “La Lagunilla”, y más recientemente las que encuentra en sus búsquedas por “la red” y archivos históricos. Rippey es una artista versátil que podemos situar principalmente dentro del campo de la gráfica que se hace en México; es una excelente dibujante de gran formato, una grabadora que emplea técnicas alternativas como el grabado en acrílico y la transgrafía. Merecen atención las maneras con que Rippey maneja las imágenes al momento de la impresión y la construcción de la obra final, siendo estos momentos en los que la artista atenta y juega con el significado de las imágenes originales.

Carla Rippey ha creado un archivo de imágenes del que se abastece para su trabajo y selecciona las imágenes de una manera particular: *“Mi método usual, trabajando en este modo popular de dudosa reputación llamado apropiación (propasándome con imágenes de otras personas) es escoger un detalle de la imagen original y reinterpretarlo,…”* (Rippey)*

* Rippey, se refiere a información obtenida en el blog de Carla Rippey: *El uso de la memoria* que servirá de referencia para el presente texto. La liga se encuentra en la bibliografía.

De esta manera, la artista, reconoce que lleva a cabo una apropiación de imágenes de las que selecciona lo que para Roland Barthes es el *punctum*, y a partir de éste crea una nueva imagen. La honestidad con la que Carla Rippey lleva a cabo la apropiación de las imágenes es digna de mención ya que va ligada a la intención del acto. Se aprecia que al re-trabajar una imagen del pasado Carla sabe que modifica, restituye y trastoca el *aura* de la imagen.

Las imágenes que utiliza provienen de la fotografía siendo el tema principal de sus reflexiones la mujer; Angélica Abelleira comenta: *“Carla Rippey ha tomado a la fotografía como aliada y comenzó a reunir imágenes añejas de prostitutas, de niñas y hasta de su propia familia que reinterpretó y colocó en situaciones llenas de misterio e intriga. Extrajo de cada toma un cuerpo, un rostro, un gesto, y trató de hallarles un ser interno, complejo, disociado del propósito original del retrato para enriquecerlo; para abordar cuestiones filosóficas como el deterioro del cuerpo, el paso del tiempo y el parentesco que establecemos con lugares y personas”*.(Abelleira, 2001) El mero hecho de disociar una imagen de su intención, es un acto de fragmentación de la realidad primera, con la intención de exponer una realidad colateral; posiblemente tan real la una como la otra.



Figura 74
La guardiana

El dibujo a grafito *La guardiana*, está basado en una fotografía antigua, de la que la artista seleccionó un detalle; los negros de la vegetación que se encuentra en el primer plano contrastan con las figuras iluminadas del fondo. (Figura 74) Dos escenas conviven en el dibujo, separadas por una masa negra central: por un lado, la niña que sostiene un palo y en la derecha, la escoba recargada en el rincón que forma un triángulo con la línea del palo se la niña. ¿Quién guarda a quién? Es una Imagen que sugiere recuerdos, es probable que esta imagen provoque alguna evocación a toda mujer que la vea. En este caso se realizó un ejercicio de apropiación del estilo del texto *Me acuerdo* de Georges Perec y, tomando a la imagen de *La Guardiania* como objeto de provocación se establecieron conexiones entre sucesos y emociones, entre recuerdos e ideas de la memoria:

*Me acuerdo de cuando viajaba al pueblo de mi abuelita.
Me acuerdo de la sombra y lo fresco de los grandes árboles.
Me acuerdo que a veces jugaba sola.
Me acuerdo de ese vestido de flores color agua de jamaica.
Me acuerdo que barrer las hojas era a diario
Me acuerdo que no quería regresar a la ciudad*

En el sentido de cómo la memoria establece relaciones, Jean Luc Godard expresa: *“Pienso en algo. Cuando pienso en algo, en realidad pienso en otra cosa siempre. Sólo se puede pensar en algo cuando pienso en otra cosa. Por ejemplo: cuando pienso en un paisaje que es nuevo es porque lo relaciono con otro más viejo”* (Godard, en film *Elogio de amor*). Esta manera de hacer relaciones con la memoria parece tener correspondencia con la manera de trabajar de Carla Rippey ya que establece conexiones entre obras de diferentes tiempos y temas, propias y ajenas, con un resultado que muestra de manera sorprendente una coherencia entre ellas.

De 1978 a 1984, Rippey, fue integrante del grupo de arte experimental *Pe-yote y la Compañía* que realizaba acciones colectivas en el campo de la gráfica, algunas de ellas con imágenes apropiadas de los medios con una incisiva carga política. *Multipaquete*, es un objeto creado a partir de objetos e imágenes de la cultura popular encontradas. Se presenta un cuaderno con una imagen de indígenas, de fresco, de globos de feria y un dibujo de la anatomía de los músculos de

un hombre; todo esto es atado por medio de un alambre que parece hacer alusión a la malla de las cercas. Se puede leer la palabra “reprimida” que hace alusión a las fuerzas contenidas y amarradas de los indígenas de este país. (Figura 75)



Figura 75
Multipaquete

Carla Rippey reflexiona en su blog *El uso de la memoria* acerca de su proceso de creación y su forma de relacionar las imágenes para una obra: “Cuando trabajo, empiezo con pura asociación de imágenes ‘quiero hacer ésta o aquella’, o bien veo una, recuerdo otra y las junto. O incluso hasta imagino la imagen. Imagino que existe cierta fotografía, etcétera. Luego, en el transcurso de la elaboración voy agrupando las imágenes...a tiempo que voy analizándolas...y así empiezo a entender qué está pasando en mi cabeza e invento las series así como los títulos”. (Rippey) Es así que, por medio de la selección, asociación, agrupación y análisis de imágenes Carla Rippey busca “entender” lo que sucede en su mente y así crea su obra; de la misma manera que un poeta encuentra la palabra correcta, Carla, encuentra la imagen correcta. En su obra conviven ideas y sentimientos, hay textos e intertextos que “quedan transmitidos a través de imágenes y del modo como la artista concatena y plasma con sus manos y sus instrumentos esas imágenes”. (Conde, 1993: 3-5)

Al trabajar y ligar las imágenes, así como sus composiciones lo hace de manera rizomática en el sentido que Deleuze y Guattari plantean: “en todas las cosas, hay líneas de articulación o de segmentariedad, planos, territorialidades;

pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación”. (Deleuze y Guattari, 2004)

Una obra que de manera explícita hace referencia a esta reflexión es *Rizoma* en la que el rostro de una niña es interceptado por la vegetación que está en primer plano y toca el rostro hasta fundirse en la piel; la raíz-rama, sale también de su boca y continúa su camino. El rostro se desvanece hacia la parte superior de manera que no tiene cabeza ni ojo izquierdo. Naturaleza y cuerpo se tocan y se funden en una interrelación continua. (Figura 76)



Figura 76
Rizoma

Una metamorfosis es evidente, como sucede con la totalidad de la obra de Carla Rippey, tan pronto una obra aparece, ésta puede ser conectada con cualquiera otra de manera rizomática, sin importar el tiempo en que fue hecha, el tema o la técnica. Se observa una unidad entre toda su obra; la usa, cita a un autor, la re-usa y al final, se cita a sí misma en un ciclo que parece no tener principio ni fin.

Carla Rippey utiliza la imagen del cuerpo femenino para abordar su temática; cuerpo que fragmenta de una manera especial pues no une partes dispares sino que la fragmentación se da en el encuadre, ya que parece que hiciera un *zoom* a la imagen original; o como ella dice, escoge un detalle y lo reinterpreta. Otra manera de la que se vale Carla Rippey para fragmentar las imágenes se da en el momento de la impresión gráfica, utilizando materiales o técnicas que distorsionan la imagen.

Carla Rippey se encuentra entre los artistas que han roto paradigmas en la neográfica mexicana por el tratamiento de las imágenes y las técnicas utilizadas; va de acuerdo con lo expresado por el grabador Stanley W. Hayter en cuanto a que el renacimiento de las artes del grabado y la estampación sólo podría brotar de aquellos artistas contemporáneos cuya relación con el pensamiento de su tiempo sea tan íntima como lo ha de ser con los maestros del pasado. (Hayter, 1966: 63)



Figura 77
Autorretrato: Para toda su existencia, el cuerpo es una casa en llamas

Y es desde la comprensión profunda del medio de la gráfica y sus posibilidades que la artista Rippey ha plasmado sus “obsesiones”: su identidad y raíces de pasado, el tiempo “circular” y la percepción y resignificación de las imágenes impresas. Es una obra completa, tal como Octavio Paz refiere: *“Una obra si lo es de veras no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones”*.

En *Autorretrato*, Carla Rippey se presenta en una estructura de biombo; es un arte objeto en el que por medio de estratos se aprecian diferentes facetas de ella misma: en la parte superior, imágenes de su pasado; transferencias de ella y su hermano, casas de la infancia. En el tercer nivel, hay fragmentos de dibujos en grabado a dos tintas en los se percibe una estructura de diagonales que juega con la cuadrícula del biombo. En el nivel siguiente, imágenes de Carla Rippey en las que su rostro está fragmentado a manera de espejos rotos que reflejan la imagen acompañada de un texto. En la parte inferior, hay imágenes de diferentes lugares que pueden parecer inconexas, pero tienen un ritmo visual y referencias visuales entre si. Esta obra se sitúa dentro de la gráfica contemporánea pues sus elementos son la mancha, la textura, el collage y la imagen de origen fotográfico en contraposición al elemento dominante anteriormente: la línea. El título *Para toda su existencia, el cuerpo es una casa en llamas* es sugerente al hacer la analogía de su cuerpo como una casa en llamas; así como Rosario Castellanos describió a su cuerpo como albergue, prisión, hospital y tumba. (Figura 77)

La obra de Carla Rippey se inserta dentro del arte contemporáneo por el manejo de conceptos formales como: reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición y apropiación. Una reflexión que Carla Rippey hace con respecto a la relación del papel que juegan las imágenes con su mundo es la siguiente: *“Puedo copiar ese esquema de luz y sombra, pero lo que emerge de mi esfuerzo testimonial es un evento imaginario. Las imágenes entran a mi mundo, cuya población son personajes encontrados que se vuelven mis hermanas, mis abuelos, yo misma. Es un mundo donde la geografía existe pero sin sus distancias inmutables, donde el tiempo se vuelve circular (como realmente ha de ser), donde todo se puede recuperar, o donde la geografía y*

el tiempo se repliegan” (Rippey) Pensamiento relacionado con las propuestas de Rizoma de Deleuze.

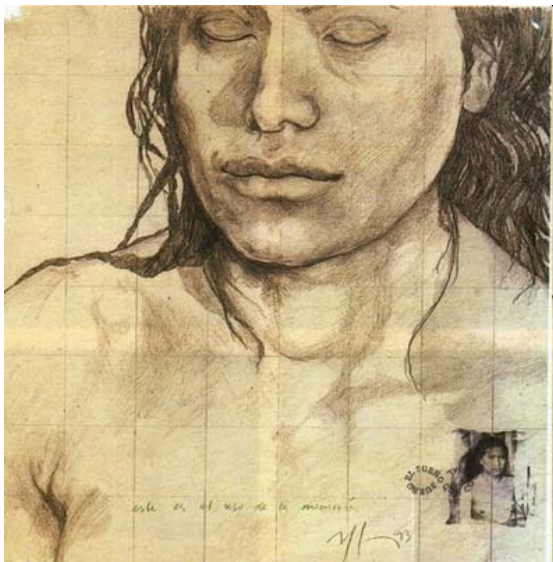


Figura 78
Este es el uso de la memoria



Figura 79
Inventario de amuletos.

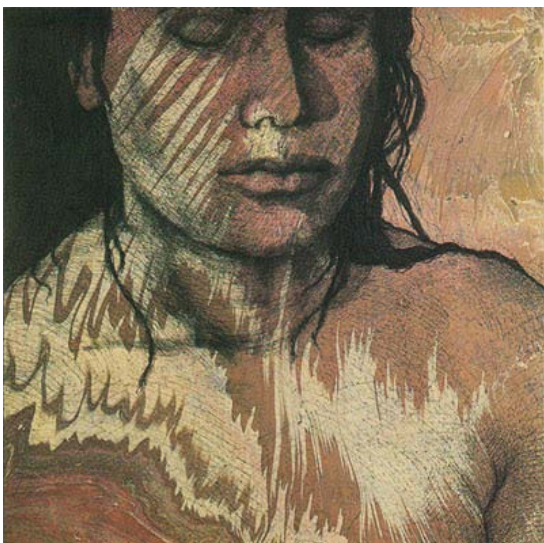


Figura 80
El Guerrero.

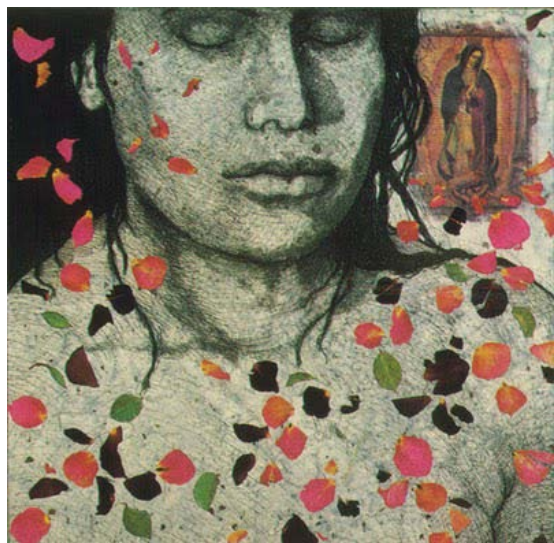


Figura 81
Juan Diego y la Virgen de Guadalupe.

Los artistas son seducidos por alguna imagen fotográfica en particular; esta fascinación se da por lo que Roland Barthes llama: “...ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)” y “Este nuevo punctum, que no

está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el tiempo, es el desgarrador énfasis del noema “esto-ha-sido”, su representación pura”. (Barthes, 1989: 76) Carla Rippey parte de la imagen fotográfica de la que selecciona el *punctum* y hace un dibujo (Figura 78) que es el que antecede a la elaboración de una placa de grabado que, en este caso imprimió de diferentes maneras para obtener piezas únicas.

En las cuatro imágenes anteriores, parte de una serie mayor, se aprecia de qué manera, partiendo de una matriz de impresión trabajada por medio de la línea grabada, Carla Rippey logra obras con significados distintos debido al proceso de impresión del grabado. Al utilizar diferentes papeles que han sido impresos previamente con transferencias como en el caso de *Inventario de amuletos* (Figura 79) en que conchas y caracoles parecen imbuidos en la piel. Hay elementos pegados al papel como las flores de *Juan Diego y la Virgen de Guadalupe* (Figura 81) o el papel soporte de la imagen puede ser tratado por diferentes métodos como el chine collé de papel marmoleado de *El Guerrero*, (Figura 80). Cada grabado tiene una edición de 1/1, hecho con el cual está rompiendo con el supuesto de que el grabado tiene como objetivo la reproducción de varias imágenes iguales. En cambio Carla Rippey afronta la gráfica como una forma de trabajo creativo en que el concepto fundamental es la transferencia de una imagen de un soporte a otro.

“Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprehendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma...” (Berger, 2000:14). Este mirar y relacionar las cosas con nosotros mismos es una actividad que hace Carla Rippey; su visión, en continua actividad está al acecho de imágenes; observando y pensando, relacionando y archivando. En el trabajo de Carla Rippey siempre hay algo de autobiográfico y en el caso de *Yo, hija, yo, madre, yo, abuela, yo, hermana, yo, nada más yo sola...*, las pequeñas imágenes transferidas al cuerpo de la mujer reflexiva hacen las veces de pedazos de memorias que hacen que la imagen adquiera un tono de universalidad. (Figura 82)

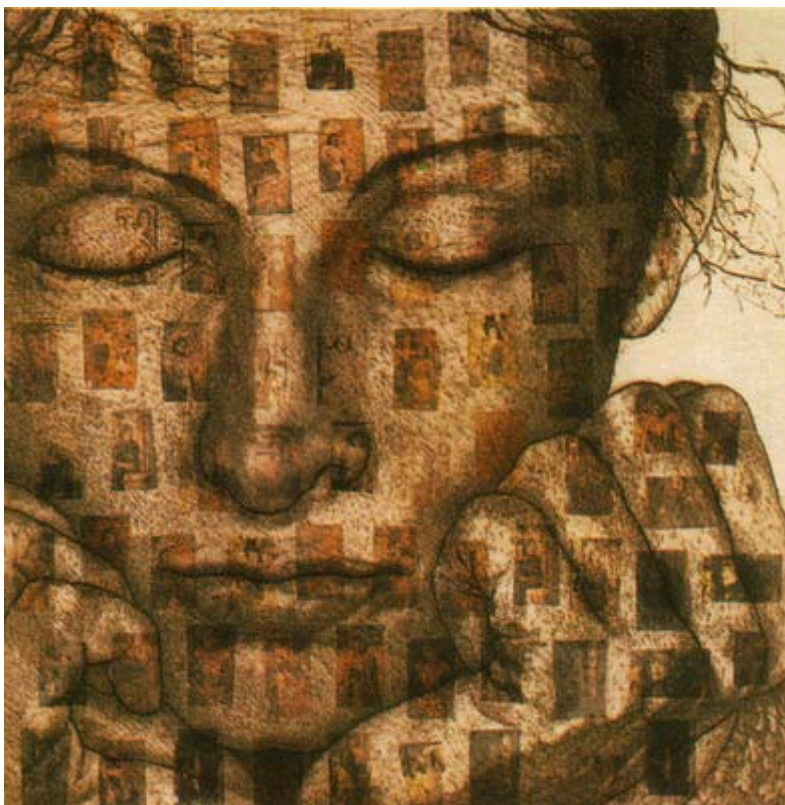


Figura 82

Yo, hija, yo, madre, yo, abuela, yo, hermana, yo, nada más yo sola...

La obra de Carla Rippey ha tenido una evolución dentro del acto de la apropiación, ya que así como trabaja apropiándose de imágenes fotográficas: *"Siempre trabajo con imágenes de archivo, generalmente con archivos de mi propia invención"*; imágenes de fotografías propias o de la red, aunque, últimamente ha trabajado con archivos fotográficos que le han dado la autorización de hacer uso de las imágenes e intervenirlas. ¿Son estos casos apropiaciones permitidas?

En sus obras, en ocasiones, se toca lo perverso, a lo que Carla Rippey responde: *"Sí, Olivier Debroise señaló algo de eso. Dijo que lo perverso es como torcer el sentido de algo en forma consciente. Así es: en mis dibujos o grabados trato de darle un giro a las cosas para deformarlas, busco ir voluntariamente contra su sentido original y quizás darle un tamiz más puro. En ellos nunca me dirijo hacia una interpretación obvia de una situación sino que busco un lugar más misterioso que la realidad cotidiana."* (Rippey). De acuerdo a buscar un otro sentido a

las cosas es que Carla presenta una obra que plantea dudas acerca de la interpretación lineal de las mismas.

Disturbios está integrado por un conjunto de piezas, colocadas de manera aleatoria, que forman un espacio en el que las imágenes hacen referencia a meteoritos y caras de mujeres que parecen ir a la deriva en el espacio. Se trata de siete piezas hechas de imágenes impresas por medio de transgrafía y pegadas en parte a cajas. Esta obra pertenece a la serie *Mujeres, fuego y objetos peligrosos* que estuvo expuesta durante el mes de julio de 2010, en el café *La Gloria* de la Colonia Condesa de la Ciudad de México. Carla Rippey comenta acerca del título que le puso al conjunto *Un disturbio OFOs*: “Le puse así porque realmente estaba pensando en algo como ‘¡hay un disturbio en la fuerza!’ de *Star Wars* (pero sonaba cursi). También estaba pensando en el efecto mariposa, pero en general, en elementos sueltos- emociones, nubes, asteroides- que intervienen de forma inesperada en el curso de eventos en nuestras vidas”. (Rippey, comunicación personal)



Figura 83
Un disturbio (UFOs)/ A Disturbance (UFOs)

Se presentan imágenes de asteroides, nubes y caras que van a la deriva como los objetos voladores en el espacio; unos afectan a los otros en una relación de diálogo. Las imágenes están impresas en papel muy delgado y ligeramente arrugado que da la impresión de ligereza; adherido sólo en parte a una caja en la que la imagen se aplana y evoca lo real. (Figura 83)



Figura 84
Disturbio (detalle)

Del conjunto de piezas llama la atención la mirada de los tres rostros-fragmentos cuyo cuerpo ha quedado perdido en alguna parte. Los ojos establecen la relación con el espectador y específicamente hay un rostro cuya mirada tiene un tono de lejanía, de ausencia inquisidora que provoca preguntas acerca de ¿Quién es?, ¿Cuál es su raza?, ¿Qué es de ella?; ¿Cómo llegó aquí? De alguna manera existe una relación con lo que Jose Luis Barrios afirma: *“Fragmentar el cuerpo para simbolizar es un modo en que la disolución de nuestra identidad corporal trasciende hacia el pasado irrecuperable por la memoria o hacia el futuro de un cuerpo glorioso”* (Barrios, 1998:177)

En efecto, es la imagen de un rostro que establece referencias con un pasado ya que remite a una mujer con una sencillez originaria que se diluye en la fragilidad flotante de una imagen que no tiene soporte; unas costuras hechas a máquina, pliegan el papel y cuelgan como recuerdo de que la imagen pudo haber estado cosida a algo y pudiera ser amarrada a algo más o establecer otras relaciones.

La propuesta de Carla Rippey ha hecho referencia a la apropiación y fragmentación de imágenes que aluden al cuerpo, principalmente de mujeres de otra época. Al apropiarse de imágenes fotográficas, seleccionar un detalle o encuadre del original. Dota de un nuevo significado a cada copia impresa; en tanto que Carla Rippey considera a la gráfica como un campo abierto de posibilidades rizomáticas y no una técnica cerrada.

Sus actos apropiatorios se perciben desde el punto de vista del reconocimiento de que una imagen seleccionada merece ser vista de nuevo como una manera de invocar a la memoria y jugar con ella para encontrar el intersticio donde colocar la pregunta. Sus aportaciones a la gráfica contemporánea de México merecen ser tomadas en cuenta, por la conexión rizomática de sus propuestas, el atrevimiento con que ha abordado la gráfica al romper sus paradigmas, así como por la tenacidad de indagar acerca de su forma de hacer las cosas.



Figura 85
Autorretrato (detalle)

Conclusiones

*Han sido las mujeres quienes han hecho el arte más desafiante en la última década.
Desde el punto de vista psicológico,
su trabajo es mucho más extremo que el de los hombres.*

Jenny Holzer.

Las manifestaciones artísticas hechas por mujeres artistas contemporáneas que han tomado el cuerpo como tema son complejas y originales; hay una estrecha relación entre la toma de consciencia de la mujer moderna y las expresiones del arte realizadas por mujeres en torno al cuerpo. La mujer artista se ha dado cuenta que *todo se redime en el cuerpo* y ha actuado partiendo de los supuestos de que el cuerpo es:

Un signo que se expresa por medio de códigos y significados, estrechamente relacionados con el género, la identidad y la memoria. Un instrumento capaz de manifestar la subjetividad. Un territorio donde quedan las huellas de los sucesos, emociones y sensaciones. El lugar donde habitan y se resuelven las cuestiones sexuales, sensuales, éticas y morales que lo aquejan. Una caja que contiene una memoria genética ancestral, a la vez que guarda la memoria reciente del que lo habita. Materia prima, manipulable, representable, capaz de recibir acciones sobre él, de ser investigado y reconocido, de ejercer y recibir la fuerza del poder. Un objeto constituido por los opuestos es decir que todo es capaz de habitarlo, tiene vida y al mismo tiempo es una masa que se desintegra sin cesar. Un ícono que puede ser re-presentado, re-creado, re-interpretado y hasta re-inventado. Una metáfora del cuerpo social y político, por lo que es el principal medio para manifestarse y denunciar lo que se considera socialmente inaceptable.

Las artistas que abordan el cuerpo como tema lo hacen como una reacción en contra de la imagen de objeto y la invisibilidad a la que se ha visto sometida la mujer a lo largo de la historia. Cada vez que una artista hace referencia al cuerpo,

hay una reflexión sobre su propia circunstancia corporal dentro de la sociedad e historia que le ha tocado vivir; de manera que la mayoría de las propuestas de las artistas estudiadas, contienen una fuerte carga conceptual.

Las manifestaciones artísticas hechas por mujeres que han tomado el cuerpo de la mujer como tema abarcan todos los medios; cada uno con su propio lenguaje y fuerza expresiva. Me queda la impresión de que la obra de estas artistas debe ser leída como una “obra abierta” ya que es capaz de provocar multiplicidades lineales; el cuerpo no puede ser entendido como un mapa único, sino como un provocador de nuevas cartografías que expandan la visión a otros territorios de significación y que amplíen la interpretación del arte contemporáneo.

En lo referente a las prácticas artísticas, el performance merece atención por el hecho de que es el cuerpo, física y emocionalmente, el actor y soporte; no es una representación. En el performance las acciones se viven realmente y la artista expresa: “este es mi cuerpo”; hay un riesgo físico a la vez que la consciencia de si misma queda expuesta como un libro abierto. Por lo que considero al performance, posiblemente, como la forma más contundente, políticamente, que tiene la mujer artista para expresarse y hablar del cuerpo. Los performances de mujeres en el *body art*, estuvieron relacionados con la toma de poder sobre el propio cuerpo y constituyen un antecedente primordial para las propuestas artísticas contemporáneas.

Hoy en día se habla de la fragmentación en múltiples sentidos; la artista la vive en carne propia y es a través de esta vivencia como intenta re crear una imagen, con sus propios medios de expresión y su experiencia de vida. Hay artistas mujeres que hacen referencia a la fragmentación psicológica provocada por la pérdida de la unidad, y resulta paradójico que la organización del cuerpo sea fragmentada a través de la mutilación y la fragmentación. Plásticamente, el ensamblaje es una técnica que ha servido para mostrar la fragmentación del cuerpo: ya sea sirviéndose de imágenes como el caso del collage y fotomontaje o de objetos como en las instalaciones.

Hannah Höch es un importante referente para el análisis de la fragmentación de imágenes por medio del collage, así como Claude Cahun, por el uso del

fotomontaje, la instalación de escenarios y la transfiguración de su persona sentando bases para una reflexión acerca de un imaginario femenino alterno. Se encontró que el collage y el fotomontaje son estrategias de trabajo ideales para fragmentar, cortar, separar, desmenuzar, unir lo diferente y alterar la armonía de la imagen del cuerpo.

El hilo conductor que toca la mayor parte de los trabajos del cuerpo hechos por artistas mujeres tiene que ver con la construcción de la identidad y una de sus vertientes: la sexualidad. Son trabajos íntimos que intentan reintegrar los fragmentos de su personalidad; que hablan de lo sucedido a la vez que algunos muestran de manera simbólica cómo reconstituirse. Resulta interesante que las artistas que han trabajado con el cuerpo han tenido la consciencia de que sus acciones no son aisladas sino que han utilizado el cuerpo como parte de un acto de solidaridad para con su género; cada vez que ocurre una apropiación las artistas esperan que la acción trascienda.

La apropiación de imágenes del cuerpo en el arte contemporáneo se vincula estrechamente con la percepción que la artista tiene de sí misma en oposición a la imagen que la sociedad le presenta. De esta manera hay artistas mujeres que han decidido trabajar con su propia imagen para manifestarse mediante nuevas construcciones simbólicas y políticas. El proponer una imagen diferente de la mujer se puede convertir en un acto político como en el caso de Orlan que decide romper las barreras de género por medio de la cirugía plástica, estrategia utilizada por la sociedad actual con el fin de acceder los patrones de belleza que marca la moda. Orlan cuestiona esta tendencia y se siente satisfecha al definirse como *“feminista, neo feminista, post feminista y alter feminista”*.

La apropiación de imágenes relacionadas con la fragmentación del cuerpo femenino habla de un deseo de reconfiguración y re-escritura desde la expresión del enojo por la denuncia a la marginación como lo han hecho las *Guerrilla Girls* con apropiaciones irónicas de imágenes del arte. La apropiación, hecha por artistas mujeres es más que nada una crítica de la representación, una reflexión y re significación de las imágenes; una acción belicosa que trabaja con la semiología de la imagen. Merece mención Sherrie Levine quien llevó a cabo acciones de

apropiación conceptual, que de manera sutil e inteligente cuestionaron la autoría de las obras de los hombres, colocándose por decisión propia al mismo nivel que ellos.

Considero que el trabajo en el campo de la gráfica, de la artista Carla Rippey, encierra un tono enigmático en cuanto a las conexiones semánticas que establece entre las imágenes que se apropia y reinterpreta. Rippey establece puentes entre la historia, su mirada y la memoria fragmentada de la actualidad. Buena parte de la obra de esta artista tiene que ver con momentos de su vida, es decir, con la apropiación de una identidad que Carla relaciona con otras mujeres. Observo en Carla Rippey un trabajo reflexivo en torno a cada acto apropiatorio, postura importante a partir de que la “intención” en la *apropiación* es fundamental para desentrañar los textos de las imágenes originales y construir significados alternos dentro de un proyecto conceptual específico.

Las formas y los medios de representar y expresarse con el cuerpo como tema por las mujeres artistas, no han sido agotados; las artistas citadas han sido numerosas, en lo que ha querido ser un reconocimiento a la inteligencia y valentía de sus propuestas que dejan las puertas abiertas para que otras artistas continúen con el diálogo. Es posible concluir, que cuando una artista decide abordar el tema del cuerpo fragmentado y la apropiación de imágenes es a partir de una toma de consciencia y una reflexión acerca de su identidad y las condiciones históricas que le han tocado vivir; las artistas han experimentado una inconformidad por lo que han decidido de manera valiente y solidaria expresarse. Cada obra presentada tiene un trabajo conceptual que la fundamenta; no son obras aisladas dentro de la propuesta de cada artista como tampoco dentro de la historia del arte de las imágenes del cuerpo hecho por mujeres creadoras.

Se encontró que las reflexiones de las propuestas de estas artistas, giran en torno a tres problemáticas fundamentales: la representación y la denuncia contra una imagen de la mujer que se amolda al imaginario establecido. La sexualidad asumida como parte de la identidad de género y finalmente, la memoria histórica en relación al género que ha sido hilvanada por la solidaridad y el deseo del encuentro.

Simone de Beauvoir reflexiona que *“Es necesario que (a la mujer) le crezca una nueva piel y que ella misma realice su propia indumentaria, y esto sólo podrá lograrse mediante una evolución colectiva”* (Beauvoir, 1970: 512); de manera que estas artistas, sus reflexiones y sus obras, constituyen acciones solidarias que expresan una autonomía apropiada.

Después de realizar esta investigación y en relación a mi quehacer artístico, el trabajar con la imagen del cuerpo tiene que ver con el acto de asumir mi propia presencia en esta tierra. Yo... como artista mujer, percibo una transferencia personal a la representación que pueda hacer del cuerpo; es como si quisiera exorcizar lo que sucede, es un acto de registro para que la imagen no se pierda ni en las palabras ni en el olvido del silencio. Ante la pregunta de ¿Por qué nos vemos fragmentadas cuando se considera que una psique “sana” es la que se muestra como una unidad ante la sociedad? Mi reflexión es que se da porque nos resistimos a amoldarnos al orden e imágenes establecidas y eso fracciona nuestra imagen. Me parece que cuando trabajamos haciendo alusión a nuestro propio cuerpo estamos ejerciendo una acción sobre la primera instancia que en verdad nos debería pertenecer. Como mujer artista, decido expresarme por medio del cuerpo con la intención de expresar la percepción que tengo de la mujer y de mí particularmente, como una forma de ser honesta e íntegra conmigo misma ya que gracias al arte del cuerpo, al fin y al cabo hablamos de nosotras mismas y continuamos con la resistencia para lograr la apropiación de nosotras mismas a pesar de los gobiernos, los dirigentes de las religiones, la moda y cualquiera otro que quiera determinar cómo hemos de ser.

Mientras tanto, el cuerpo en el arte contemporáneo, continúa agarrado desesperadamente al espíritu y se manifiesta como si de un libro se tratara, con signos, palabras, códigos y señales en una casi perfecta libertad, característica fundamental para abordar el cuerpo y la apropiación.

Glosario de términos

Apropiación: Estrategia artística que extrae objetos, imágenes y textos de su contexto cultural y los traslada a otro contexto distinto. De este modo adquieren un nuevo significado.

Arte conceptual: El arte conceptual surge en los años sesenta y concede el papel predominante a la idea, por lo cual los objetos tan sólo ilustran o traducen.

Body art: Arte que trata el cuerpo humano, haciéndolo objeto de performances, esculturas o trabajos en vídeo.

Collage: Técnica plástica que consiste en pegar sobre un soporte diversos elementos, estructurados libremente con libre elección de formas.

Dadá: Movimiento artístico surgido durante la Primera Guerra Mundial que se caracterizó por rebelarse contra los valores artísticos tradicionales mediante expresiones absolutamente irracionales y nuevas. El dadaísmo fue la protesta de algunos artistas contra la ignorancia y la vanidad del hombre y lo hicieron con trabajos que cuestionaban todos los valores vigentes hasta ese momento.

Deconstrucción: La deconstrucción es una forma de interpretación que considera una obra de arte no como una unidad, sino como un tejido abierto y complejo compuesto por los más diversos elementos formales y materiales. En la deconstrucción se desvelan esos elementos, sus funciones y sus contraposiciones.

Dripping: Técnica pictórica que mediante oscilaciones pendulares se deja chorrear la pintura desde un recipiente perforado sobre un lienzo extendido en el suelo. Este procedimiento exige la actuación automática simultánea del artista excluyendo la reflexión estilístico-formal.

Fotomontaje: Género de expresión visual basado en la yuxtaposición y la fusión semántica de imágenes fotográficas sobre un mismo plano o soporte. Unión de fotografía o productos impresos en un collage. Conceptualmente se consolida como técnica y medio de expresión artística e ideológica hacia 1920, con la influencia del cubismo y en el seno del movimiento dadaísta.

Fluxus: El término designa un movimiento de artistas que no trabaja bajo el signo de una misma poética, sino que se mueve bajo el objetivo de recrear la experiencia artística de modo alternativo y liberatorio. Son los iniciadores del Happening y el performance. La palabra *Fluxus* significa flujo, diarrea, movimiento imparable hacia un empeño más ético que estético.

Fragmentar: astillar, cortar, desintegrar, dividir, fraccionar, partir, quebrantar, quebrar, romper, separar.

Happening: Fusión de arte, teatro y danza representada ante una audiencia que a menudo supone participación. El término fue acuñado por el artista Allan Kaprow en 1959. El Happening intentó llevar el arte a un público más amplio y fue utilizado especialmente por el grupo *Fluxus* y algunos artistas *Pop*.

Imagen: Figura, representación de una persona o cosa. Representación mental de algo. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz.

Imaginario: Que sólo tiene existencia en la imaginación

Instalación: Un tipo diferenciado de hacer arte en que la obra de arte integra el espacio de exposición como componente estético. En el arte de instalación, los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única. Los primeros ejemplos del arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950.

Performance: Trabajo artístico que se presenta en público en forma de acción teatral. Las primeras performances se celebraron en los años sesenta, en el seno del movimiento *Fluxus*. En el performance, la materia prima es el cuerpo del que lleva a cabo la acción. Estrechamente relacionado con la danza y el teatro, el arte de performance está relacionado también con el *happening* y el *arte corporal*. Actualmente se usa el término genérico de "arte en vivo".

Postmodernidad: A diferencia del proyecto moderno, la postmodernidad considera imposibles las grandes utopías. Acepta la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable, debido a una serie de factores culturales. La postmodernidad aboga por un juego irónico con la propia identidad y por una sociedad liberal.

Ready-made: Es un objeto de uso común al que una mínima intervención del artista convierte en obra de arte y lo expone como tal. El concepto de *ready-made* hace referencia al artista francés Marcel Duchamp.

Surrealismo: Es el movimiento artístico nacido en Francia después de la I Guerra Mundial y que André Bretón definió en su manifiesto de 1924. Tiende a representar, abandonando toda preocupación estilística, la vida profunda del subconsciente. El arte surrealista es inmediato, irreflexivo y está despojado de toda referencia a lo real.

Young British Artists (YBA): Grupo de jóvenes artistas británicos que, desde comienzos de los años noventa, están teniendo gran éxito con su arte de objetos y de vídeo inspirados en la cultura popular.

Literatura Citada

- Abelleyra, Angelica. 2001 *Carla Rippey (De mujeres Insumisas)* La Jornada
<http://carlarippey.blogspot.com/search/label/Entrevistas>.
- Abramovic, Marina. *Tate shots Marina Abramovic*.
<http://www.youtube.com/watch?v=UODaRxt8Zuw>
- Aksenjuk, Rosa. "La Muñeca" ('La Poupée'); *simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer*. http://www.rosak.com.ar/textos/Rosa_Aks_H_Bellmer.htm
- Aliaga, Juan Vicente. 2004. Comisario de la exposición de Hannah Höch en el Museo Reina Sofía, Madrid. 20 de enero, 2004. (elpais.com)
- Bañuelos Capistrán, Jacob. 2008. *Fotomontaje*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Barrios Lara, José Luis. 1998. *El cuerpo fragmentado*. El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México Siglos XVI-XX INBA. Conaculta. México.
- Barthes, Roland. 1989. (1980). *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- Beauvoir, Simone. 1970. *El segundo sexo II. La experiencia vivida*. Ed. Siglo Veinte. Buenos Aires.
- Becker, Ilka. 2002. *Louise Bourgeois en Mujeres artistas de los siglos XX Y XXI*. Taschen. Alemania.
- Becker, Udo. 1998. *Enciclopedia de los símbolos*. Editorial Océano de México. México.
- Benítez Dueñas, Issa María. 1998. *En busca del cuerpo perfecto. El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México Siglos XVI-XX*. INBA. Conaculta. México.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona.
- Berman, Marshall. 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI editores. México.
- Blincoe, Nicholas. *The Dead Body*. www.tate.org.uk/tateetc/issue5/
- Bordons, Teresa. Rosa chillante: Mujeres y performance en México. Mónica Mayer. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/rosa-chillante-mujeres-y-performance-en.html>
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Radicante*. 1ª ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Bourriaud, Nicolas. 2009 a. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. 1ª ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Braccia, Mariano. www.revistapersona.com.ar/Persona13/13Braccia.htm
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos Nómades*, Paidós, Barcelona.
- Candiani, Alicia. Ponencia. *Textos, intertextos, contextos: Estrategias e interferencias*.
<http://www.martagonzalezobras.com.ar/ponenciacandiani.html>
- Celis, Bárbara. http://www.elpais.com/articulo/arte/Subversion/pausa/elpepuculbab/20090131elpbabart_1/Tes
- Chilvers, Ian. Colorado, Arturo. 2001. *Diccionario de Arte del siglo XX*.
- Company, David. Ed. 2006. *Arte y fotografía*. Phaidon Press Limited. New York.

- Cruz, Manuel. 2008. *Lugares comunes, malentendidos y otras falacias de la memoria*. Editorial de la revista EXIT express 35, Abril. Madrid España.
- Danto, Arthur C. 2002. *Después del fin del arte*. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Ed. Paidós, Transiciones. Barcelona.
- Debroise, Olivier. 2006. *Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992. La era de la discrepancia*. Ed. Olivier Debroise. UNAM. México.
- Del Conde, Teresa. 1993. Presentación en: *Carla Rippey, el sueño que come al sueño*. Museo de Arte Moderno. México.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix. 2004. (1994) *Rizoma*. Ediciones Coyoacán.
- Deren, Maya. <http://www.youtube.com/watch?v=MhEOOpbJKEc&feature=related>
- Ecker, Gisela (Editora). 1986. *Estética Feminista*. Icaria. Barcelona.
- Estrada, Gerardo. 1997. *"Enigmático, ahora transgredido, prójimo" Las transgresiones al cuerpo*. INBA. México.
- Fernandez, Mónica i Arizmendi. 1998. *Clara S. y Elfriede Jelinek: La fragmentación de la existencia femenina*. El cuerpo en la lengua y literatura alemanas, Jirku. López Roig. Schulze. Eds. Facultad de Filología. Universidad de Valencia.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia. Pre-textos.
- Ganado Kim, Edgardo. 1997. *"Transgresiones al cuerpo"*. INBA. México.
- García Yelo, María. 2001. *Historia del Arte. Yasumasa Morimura*. Universidad complutense de Madrid. Madrid.
<http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0101110357A.PDF>
- Garden Castro, Jan. 2005. <http://i1.exhibit-e.com/cheimread/860f0969.pdf>
- Gauli, Juan Carlos. 1998. *La modelo y el pintor. Historia de una desigualdad*.
<http://juancarlogauli.blogspot.com/2009/11/la-modelo-y-el-pintor-historia->
- Grosenik, Uta. A) Editora. 2005. *Art Now*. Vol. 2 Taschen.
- Grosenick, Uta. B) Editora. 2005. *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Guash, Anna Maria. (Ed). 2000. Bonito Oliva, Achille. *El descubrimiento del cuerpo y la sexualidad*. En: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Akal/Arte Contemporáneo. Madrid.
- Guasch, Anna Maria. 2005. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza. Madrid.
- Häbich, Gabriela. 2005. "Las fuerzas de la deformación. Del cuerpo pictórico a una anatomopolítica". *El cuerpo, fábrica del yo. Producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Ed. Precolombina. Bogotá.
- Hesse, Barbara. 2002. "Hanna Höch" en *Mujeres artistas de los siglos XX Y XXI*. Alemania: Taschen.
- Higonnet, Anne. 1993. *"Mujeres, imágenes y representaciones"*. Historia de las mujeres. El siglo XX. T.5, Taurus Ediciones, España.
- Holz, Hans Heinz. 1979. *De la obra de arte a la mercancía*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Hüttinger, Christine. 2007. *Elfriede Jelinek*.
<http://www.vozuniversitaria.org.mx/content/view/22/28/>
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. México.
- Kruger, Barbara. 1994. *Remote control. Power, cultures, and the world of*

- appearances*. The MIT Press. London.
- Jeffries, Stuart. The Guardian. *French artist Orlan: Narcissism is important*.
<http://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>
- Lacan, Jacques. 1984 "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *Escritos 1*, Siglo XXI, México.
- Le Long. 1978. *Ana Mendieta –Papers*. Galerie Le long. New York,
- McClellmont, Doug. *Louise Bourgeois*.
www.saatchigallery.co.uk/blogon/2007/08/loui...
- Manrique, Jorge Alberto. 1993. "Sueño y Ensueño" en *Carla Rippey, el sueño que come al sueño*. Museo de Arte Moderno. México.
- Marshall, Richard D. 1995. *Escultura de Louise Bourgeois: La elegancia de la ironía*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Martínez Moro, Juan. 1998. *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Gráfica Varona. Salamanca España.
- Melado Justo, Pastor. *Monica Castillo, Yo es un otro*. www.bellasartes.gob.mx
- Mejía, Ivan. 2005. *El cuerpo Post humano en el arte y la cultura contemporánea*. UNAM. Ed. Imágenes, Creación impresa. México, D.F.
- Mink, Janis. 2004. *Duchamp*. Ed. Taschen. Colonia, Alemania.
- Olivares, Rosa. 2008. *La buena memoria*. Editorial de la revista EXIT express 35. Abril. Madrid, España.
- Ono Yoko. Entrevista: www.washingtonpost.com/.../AR2007042000410
- Pandolfi, Sylvia. 1997. Introducción a *Las transgresiones al cuerpo*. INBA. México.
- Paz, Octavio. 1984 (1950). *El laberinto de la soledad*. FCE. México.
- Prada, Juan Martín. 2001. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial fundamentos. Madrid, España.
- Porqueres, Bea. 1994. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Cuadernos inacabados, 13 número especial, Editorial Horas y Horas. Madrid.
- Porqueres, Bea. 1995. *Diez siglos de creatividad femenina. Otra historia del arte*. Universidad Autónoma de Barcelona. España.
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ed. Siruela. España.
- Rippey, Carla. *El uso de la memoria*.
http://carlarippey.blogspot.com/2009_07_01_archive.html
- Roob, Alexander. 1996. *Alquimia & Mística*. Ed. Taschen. Italia.
- Rosenblum, Naomi. 1994. *A History of women photographers*. Abbeville press publishers. Singapore.
- Rusch, Michael. 2005. (1999). *New Media in Art*. Thames & Hudson. London.
- Saatchi Gallery. *Wangechi Mutu*.
http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/wangechi_mutu.htm
- Salabert, Pere. 2003. *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes. Barcelona.
- Silva Garay, Úrsula. *Del "cuerpo sin órganos" de Artaud a una nueva configuración revolucionaria del cuerpo*. www.investigartes.com/.../index.php?...cuerpo-sin-organos...artaud...cuerpo...
- Sontag, Susan. 2006. (1973). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones. México.

- Stratton, Jon. 2001. (1996) *The desirable body: Cultural fetichism and eroticas of consumption*. Manchester University Press. UK.
- Trueba Lara, José Luis. 2008. *Tatiana Parceró: Fragmentos de una historia del cuerpo*, en *Cartografías*. Artes de México.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2006. *Pina Bausch: Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*. Almiar, Margen Cero, Madrid.
adolfovrocca.bligoo.com/content/view/161802/P...
- Vélez, Gonzalo. 1997. *Tótem y tabú en los tiempos del desencanto*. En: *Las transgresiones al cuerpo*. INBA. México.
- Virilio, Paul. 1997. (1995). *La velocidad de la liberación*. Ediciones Manantial. Buenos Aires.
- Viso, Olga. Repris dans. , 2008. *Unseen Mendieta. The unpublished Works of Ana Mendieta*, Prestel, New York.
- Wallace, Isabelle. *The Looking Glass, from the Other Side: Reflections on Jenny Saville's Propped*. University of New Orleans.
www.picturingwomen.org/Wallace_Abstract.doc
- Zamora Betanco, Lorena. 2000. *El desnudo femenino una visión de lo propio*. INBA. Centro Nacional de Investigación, documentación e información de Artes Plásticas. México.