

CUERPO QUE MIRA HACIA DENTRO

NATALIA DE LOS RÍOS

UNIVERSIDAD DE NARIÑO

FACULTAD DE ARTES

MAESTRIA EN ARTES

SAN JUAN DE PASTO

2011

CUERPO QUE MIRA HACIA DENTRO

NATALIA DE LOS RÍOS

**Trabajo de Grado en modalidad Investigación – Creación
Presentado como requisito parcial para optar al título de
Maestro en Artes Visuales**

**Asesor:
Jorge White**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRIA EN ARTES
SAN JUAN DE PASTO
2011**

Nota de aceptación

Javier Lasso

Firma del jurado

Alfredo Palacios

Firma del jurado

Ovidio Figueroa

Firma del jurado

San Juan de Pasto, 30 de Agosto de 2010

*A mis padres
por darme la vida*

CONTENIDO

1.	INTRODUCCION	7
2.	REPRESENTACION - PRESENTACION	9
3.	HABITAR UN CUERPO	14
4.	EL MODELO FRANKENSTEIN	22
5.	PRACTICAR LA POESIA	28
6.	EL CUERPO, INTERIOR Y EXTERIOR	31
7.	(SOBRE LA PRACTICA)	37
8.	CUERPO QUE MIRA HACIA DENTRO	39
9.	PRÁCTICAS	48
10.	PROCESOS CREATIVOS QUE LLEVARON A LA PROPUESTA FINAL	52
11.	BIBLIOGRAFIA	53

RESUMEN

La siguiente exploración estética busca reflexionar de acuerdo a mi propia experiencia sobre la relación cuerpo-vida por tanto quien habla a través de todo el texto es mi propia voz para proponer finalmente una teoría de lo subjetivo. Para lo cual hago una revisión de referentes históricos, teóricos y conceptuales acerca de algunas posibilidades de representación del cuerpo en el arte contemporáneo. De acuerdo a dicha revisión reflexiono sobre la relación del cuerpo interior y exterior que con la práctica artística se traduce en la propuesta visual de elementos figurativos llamada *Cuerpo que mira hacia dentro*.

ABSTRACT

The following aesthetic exploration seeks to reflect, according to my own experience, on the body-life relationship, therefore what speaks throughout the text is my own voice to finally propose a subjective theory. In order to do so, a review is made of related historical, theoretical and conceptual references on some possible representations of the body in contemporary art. Parting from the review, I reflect on the relationship between inner and outer body translating it through artistic creation into the visual proposition called *Body looking within*.

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto hace un breve recorrido a través de la historia del arte ahondando en la concepción del objeto antiguo y el contemporáneo con dirección al cuerpo. Especialmente me refiero a las posibilidades de representación y autorepresentación del cuerpo desde la segunda mitad del siglo XX hasta el momento, con la intención de hacer una revisión de los procesos conceptuales para proponer una relectura del cuerpo en lo contemporáneo. El cuerpo en lo contemporáneo se halla separado en dicotomías como cuerpo/mente, interior/exterior, así pues lo que propongo es un cuerpo donde el interior y el exterior no sean diferentes. Zurcir el cuerpo, coserlo, pegarlo de la misma manera como Frankenstein unió fragmentos y los insufló de vida. Hago una revisión al modelo Frankenstein para proponer una relectura del modelo anatómico que corta y aísla el cuerpo del universo, en cambio dicha revisión me lleva a la idea de curar las heridas del modelo de disección que ha operado tanto en la ciencia como en el arte para unir y zurcir dichos fragmentos y crear, en tanto plástica y visualmente, un cuerpo consiente de la vida y la muerte, del interior y el exterior. Este cuerpo propuesto no habla de mostrar heridas, sino de un cuerpo reparado que mira hacia dentro. Pegar los fragmentos es decir reparar las heridas del cuerpo devolviéndolo a su matriz simbólica y creando una dimensión sutil y poética con enlaces espirituales entre el cuerpo y el cosmos. Frankenstein se vio excluido del ciclo universal que el mismo consideraba hermoso, considero que este cuerpo fragmentado de la literatura se asocia al cuerpo de finales de siglo. Con la presente exploración visual propongo un cuerpo que ha sanado sus cicatrices que lo aislaban del universo y además lo separaban en interior/exterior, es un cuerpo que experimenta interiormente la vida y su interrelación con el cosmos. Se trata entonces de una propuesta de reflexión sobre la vida corporal desde mi propia

experiencia, pues el cuerpo es nuestra manera directa de experimentar físicamente la vida.

REPRESENTACIÓN-PRESENTACIÓN

El cuerpo y en particular su imagen femenina han atravesado la historia del arte como sentidos fundamentales estéticos y artísticos. En la Edad Media fue un medio para acceder a la salvación y la verdad divina, incluso al manipularlo con dolor se accedía a lo íntimo, verdadero y escondido. Esta consideración oscura se desplazó en el Renacimiento con la glorificación del cuerpo devenida en sensualidad. Más tarde con el Barroco se expresó la conciencia de la representación del cuerpo, o sea la valoración de la subjetividad que inspirará los movimientos contemporáneos. La modernidad se inaugura con el concepto de subjetividad, del dialogo con uno mismo. A lo largo de estos momentos el cuerpo ha sido explorado y representado en sujeto que lo simboliza, hasta las últimas décadas donde se ha desplazado hasta adquirir una nueva materialidad, ya no en las categorías conocidas a través de la imagen, sino como lugar en donde presentar el discurso. Esta tendencia lleva a la consecuencia imprescindible de la consideración del cuerpo-artista como materia y objeto de su producción, constituyendo la preocupación de artistas en las últimas décadas en tanto la relación cuerpo-vida. Entonces me parece importante hacer una síntesis de la representación del cuerpo en el arte durante la segunda mitad del siglo XX especialmente cuando el cuerpo es propuesto como vehículo de performances y tal herencia de la percepción del cuerpo en el campo expandido y en lo contemporáneo necesita ser revalorado.

La imagen objetual fue el referente de las producciones artísticas hasta antes de las últimas décadas del siglo pasado, de los primitivos hasta los barrocos se perfeccionaron los medios de representación, de buscar la forma de mostrar las cosas y los seres recurriendo a ilusiones ópticas. Es decir, la representación de una imagen del mundo tal como lo vemos a través de sus objetos. Pero surge un

momento importante de transformación en el arte que es la transición entre el arte moderno y arte contemporáneo, que tuvo lugar entre los años sesenta y los setenta. En este momento la concepción del artista da un giro crítico en relación a las practicas tradicionales, en cuanto amplía el trabajo con la materia del mundo yendo más allá no solo de los elementos convencionales conocidos por el arte, sino también de sus procedimientos y se toma la libertad de explorar materiales diversos e inventa la manera apropiada para cada tipo de operación. Así mismo esta concepción hace que se amplíe la percepción respecto al cuerpo. Hacia los sesentas surgieron más tendencias a este respecto que en ningún otro momento, ante la necesidad de conectar el arte y la vida surgen posibilidades artísticas como la utilización del cuerpo como soporte y medio. Mencionaré, en el desarrollo del texto, algunos enfoques en particular del arte hecho por mujeres direccionado hacia el tema del cuerpo sin que se trate de una reivindicación de diferencia, simplemente de la elección de un punto de vista y de un enfoque más delimitado.

Casi simultáneamente surgieron los *happening*, *fluxus*, *performances*, el *body art*, que históricamente surgen como respuesta ante la mediatización de la vida e intentan rescatar las conductas humanas con actitudes y posibilidades muy diversas. Las artistas de la *performance* como Yoko Ono en *Cut Piece* (1965) solicitó que el público la desnudara desgarrándole la ropa. Marina Abramović y Gina Page llegaron a infligirse heridas físicas como reafirmación del control sobre sus propios cuerpos; Abramović denomina a su cuerpo como “campo de representación”, en el performance *Rhythm 2* de 1974 ingirió un medicamento que se utiliza para tratar la esquizofrenia y acabó inconsciente,” en *Rhythm 10* de 1973 clavaba un cuchillo entre sus dedos y grababa el sonido y repetía el proceso”.¹ Estas tendencias, en general, intentan explorar la relación del cuerpo con la vida y las expresiones humanas con posibilidades infinitas, por una parte desarrollándose la idea de buscar los límites del cuerpo y expresar rituales

¹GROSENICK, Uta. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Barcelona: Ed. Tachen, 2002. 352 pág.

relacionados con la existencia y la muerte vinculados al dolor , así lo expresa la siguiente cita de Gina Page (1939-1990):

Vivir el propio cuerpo significa también descubrir la propia debilidad, la trágica e implacable servidumbre de sus limitaciones, de su desgaste y de su precariedad; significa conocer sus fantasmas, que no son más que el reflejo de los mitos creados por la sociedad; una sociedad que no puede aceptar, sin reaccionar, el lenguaje del cuerpo. Ello se debe a que no se adapta al automatismo necesario para el funcionamiento del sistema².

A mi consideración el riesgo de esta posibilidad estética es ver el cuerpo no como un cuerpo que ha sido procreado sino un cuerpo artificial que se somete a intervenciones en la propia carne. Este tipo de estética centrada en lo corporal fue calificada de “abyecta” concepto desarrollado principalmente por Julia Kristeva en su libro de 1982 *Poderes de la Perversión*; para esta tendencia es abyecto lo que provoca náuseas, lo que cuestiona los límites del ser y su estabilidad.



Marina Abramović, *Lips of Thomas*, 1975-1997

²LOPEZ, Luis Xavier. El cuerpo en el arte contemporáneo. Disponible en: <http://www.javu.info/conversacionesblog/?p=4>

Muchos ejemplos de arte abyecto pueden encontrarse en las *performances* de las décadas de los 60's y 70's donde el cuerpo es materia y se utilizan fluidos corporales como sangre o semen, calificados como "materias abyectas".

La implicación física del artista, en algunos casos es llevada al extremo con la consideración del cuerpo como materia prima, sus cortes y suturas han llevado a una deferencia artificial y mecanicista del cuerpo, aunque es un tema de estudio complejo en la actual reflexión artística y este proyecto se aleja de estas prácticas artísticas, nos sirve como revisión crítica de los procesos conceptuales donde el cuerpo es puesto al servicio de la idea. Pues el cuerpo cortado, con la ayuda de la tecnociencia, que intenta controlar la vida, modificarla y develar sus procesos no va a revelar el misterio de la vida que se encuentra dentro del cuerpo igual que no se puede abrir un reloj para saber lo que es el tiempo.

La siguiente es una reflexión sobre dicha presentación del cuerpo en el arte contemporáneo y cómo el cuerpo deviene materia. Hacia los 50's se dio una crisis en las vanguardias porque se cuestionaba el referente oficial en el arte y en la cultura, entonces se dieron nuevas propuestas liberadas del pasado y se presenta el objeto en su materialidad y no la imagen como soporte del objeto. Una crisis implica encontrarse alrededor de un vacío. En el vacío del objeto evaporado, el artista pone su propio cuerpo, incluso los restos de la acción performática reemplazan la presentación del artista, y en el peor de los casos la imagen que hacía de límite entre el cuerpo viviente y el mundo se corta (el caso de Orlan, quien habla de una tendencia de presentación donde la ciencia es aliada del mercado y el consumo). Lo que sucede con el cuerpo contemporáneo es que se muestra escurridizo y despedazado, los artistas intentan atraparlo yendo más lejos y más lejos es decir más adentro incluso de la piel, para mostrar el envés del

objeto en su aspecto invisible³. Esto ya lo pronosticó Frankenstein, el ser viviente como residuo en la era de la biotecnología. Es decir la presentación tiene implícito el riesgo de una imagen fabricada fuera de su matriz simbólica, por lo tanto presenta una fractura en el imaginario. Y es en este punto donde me interesa el estudio del objeto antiguo y el contemporáneo, dado que considero que es necesario revalorar y reparar sus heridas en el imaginario, pues el antiguo representa la vida como una “ilusión” y el contemporáneo presenta la vida mediante el corte de la “realidad”. El cuerpo necesita recuperar su matriz simbólica, actualizando el modelo de reflexión sobre el mundo y el imaginario especular.

³ OLIVEROS, Amanda. El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis? En Desde el Jardín de Freud. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2003

HABITAR UN CUERPO

Lo que me importa en la consideración del cuerpo como presentación es su propio desplazamiento, lo dice Alberto Caballero en su artículo *Introducción general*, primera parte, *Gala/Orlan los paradigmas del siglo, la mujer y el arte: el cuerpo*, “de la mujer de objeto, para el fantasma masculino, a sujeto con sus propios objetos” El cuerpo femenino se pregunta por su propia materia para organizar su propio discurso como es el caso de la intensa obra pictórica de Frida Kahlo, donde su vida es la fuente de su arte, Frida utilizó su propia imagen así como su cuerpo para hablar directamente de su experiencia vital. Partiendo de esta consideración de corporeidad, es decir habitar un cuerpo, se articula *Cuerpo que mira hacia dentro*, pues es una propuesta, que partiendo de la revisión de los procesos conceptuales de los que ha sido objeto el cuerpo, propongo una interpretación o una relectura de acuerdo a mi experiencia de vida interior y exterior.



Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, 1937

En este caso es necesario hacer referencia a algunas posiciones estéticas de autorepresentación y representación del cuerpo. La siguiente referencia hace un gran salto en el tiempo. Dentro del arte paleolítico se encuentran las “Venus” como el reflejo de un culto a la fertilidad, aunque algunos ven en estas “figuras ginecomorfas” un carácter voluptuoso, también se dice que estas Venus representan el cuerpo de la madre por sus senos pesados, por sus vientres generosos, por sus carnes que anuncian maternidades numerosas; el hecho que los pechos y la nalgas estén trabajados con esmero y las extremidades y el rostro casi omitidos, confirma esta teoría. Otra hipótesis señala que las omisiones del resto del cuerpo y las desproporciones son producto del punto de vista óptico; LeRoy macDermott, en su texto *Current Anthropology*, 1996, apunta que estas representaciones femeninas fueron ejecutadas por mujeres desde su propia perspectiva, “mirando hacia abajo en su propia biología cambiante” más que de modelos de otras. Entonces como autorretratos proporcionaban un autoconocimiento del cuerpo y son un reflejo del propio cuerpo femenino en diferentes estadios de la vida. Cito dicha teoría en tanto que se refiere a la idea de corporalidad, es decir habla de representaciones de cuerpos conscientes de sí mismos.

Yo concluyo que la primera tradición de hacer imágenes humanas probablemente emergió como una respuesta adaptativa a las preocupaciones físicas únicas de las mujeres y que, no importa qué mas estas representaciones pudieron haber simbolizado a la sociedad que las creo, su existencia significaba un progreso en el control autoconsciente de las mujeres sobre las condiciones materiales de sus vidas reproductivas⁴.

⁴SANAHUJA Yll, María Encarna. Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria. Madrid: Ed. Cátedra (Grupo Anaya, S.A), 2002. 232 pág.

Como representaciones de sí mismas no muestran objetos que no sean inherentes al propio ser mujer sino solo su cuerpo como único elemento para relacionarse con el mundo. Me parece importante referirme a la escultora contemporánea Judy Fox quien elaboró en 2004 una actualización referente a la “venus” de Willfindort. Una escultura de resina, terracota y pinturas de caseína, a tamaño natural de una mujer desnuda, de pie, de puntillas, con un tipo de sombrero que vela su rostro y conservando la voluptuosidad de la “venus” de Willfindort, con una belleza que restablece el lugar de la diosa madre en la iconografía del siglo XXI. La artista dice que ha combinado dos tradiciones occidentales: el de la estatua de carácter simbólico y la del desnudo modernista y como resultado las figuras parecen personas desnudas enfrentando el reto de mantener una posición icónica o como íconos despojados de la base psicológica.⁵ La obra de Judy Fox se centra en el cuerpo con intenso realismo, desde desnudos ingenuos y juguetones de niños de diversas etnias a desnudos sorprendentes e irónicos de hombres y mujeres.

⁵DIAMOND, Robert. Female forms and facets: artwork by women from 1975 to the present. Disponible en: <http://www.art.ccsu.edu/Gallery/2007-08/FFF/Artists.html>



Judy Fox, *Venus*, 2004

El cuerpo es uno de los temas críticos del arte contemporáneo y los artistas producen objetos en referencia al cuerpo; lo fragmentan, lo redescubren a través de diferentes herramientas y materiales; muestran cuerpos o partes de ellos acostados, parados, o en posturas imposibles, colgados desnudos, goteando sus fluidos o en diferentes escalas. Lo anterior se evidencia en el trabajo de la artista Louise Bourgeois, que es muy diverso, la imagen de la mujer es desplegada, no como retrato modernista de la sexualidad, sino como objetos que la significan: la aguja, la araña, los senos o la vagina, tejiendo así una imagen fantástica del cuerpo femenino; ojos, escaleras, huesos, cristal, piedra, hierro son algunos materiales del universo plástico de Bourgeois. Hago referencia también al trabajo de Janine Antoni quien utiliza su propio cuerpo como objeto de interacción, de exploración y de medida del espacio, explora la relación del cuerpo y lo cotidiano

abordando la noción de proceso en los actos cotidianos. En su obra *Lick and Later* ella toma un molde directo de su propio cuerpo y hace un autorretrato en una manera de busto clásico, fundió chocolate, lo vació en el molde, cuando lo sacó del molde, la reesculpió lamiéndolo. También se fundió en jabón y pasó unas horas con la escultura en la bañera y lentamente los rasgos fueron arrastrados, para Antonine la obra trata acerca de la relación de amor-odio que tenemos con nuestra apariencia física. En *Besos de Mariposa* de 1992 imprime en papel con sus pestañas cubiertas de pestañina, sus trabajos me interesan porque son trabajos físicos y también narrativos. La creación artística vinculada íntimamente a la existencia en la propuesta de Ana Mendieta, en donde explora las relaciones de cuerpo y naturaleza. Su propio cuerpo se incorpora a un medio natural, como metáfora del regreso a lo primario, y éste a la vez se transforma a partir de su intervención, contrariamente a las obras de *earth art* donde los elementos naturales son utilizados a la voluntad del artista. En *Siluetas*, una serie de obras realizadas entre 1973-1977 creaba formas y siluetas con la idea de presencia y ausencia del cuerpo. Construyó una relación estrecha entre mujer y paisaje, la misma relación que encuentro en *Raíces* (1943) que hace parte del universo privado de Frida Kahlo. Subrayo a Ana Mendieta:

Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero, es una manifestación de mi sed de ser.⁶

⁶Anónimo. Huellas en la naturaleza (unidad didáctica). Disponible en: http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=45



Janine Antoni, *Lick and Later*, 1994

La manera cómo percibo la vida es a través del cuerpo. Decir el cuerpo es abarcar multiplicidad de aspectos y lecturas ya que es un tema que le concierne a todo el mundo, pues, ¿quién no habita un cuerpo? Precisamente este es el punto hacia donde va esta exploración: el ser un cuerpo y hablar a través de él y su imagen, aunque hay muchos temas con relación al cuerpo, me interesa especialmente lo que se refiere a la figuración. Para lo cual no puedo dejar de mencionar a Frida Kahlo, para mí señora de las bestias y las plantas, quien hace referencia en toda su obra a su propia experiencia trascendental: el nacimiento, el amor, la enfermedad, la sexualidad, el dolor, la infertilidad, la muerte, la vida. La materia de su producción es su propio cuerpo con el que experimenta físicamente la vida, habla con sus propios órganos internos para develar diferentes aspectos de la existencia. El cuerpo, en su obra, adquiere una dimensión de misterio y fantasía aun cuando fuera representado de la manera más directa y literal; en sus pinturas aparecen, insuflados de vida, órganos sexuales femeninos, fetos, la pelvis, la columna rota, el pelo cortado. Sin duda en su caso es muy clara la estrecha urdimbre entre el arte y la vida. Su trabajo que habla de su adentro y afuera, se

alinea con la naturaleza; pintó autorretratos poblados de animales y flora mexicana, aun cuando su obra trata de experiencias personales también habla de lo universal. Kiki Smith expresa:

En mi vida de fantasía, Frida Kahlo y Leonora Carrington, así como otras artistas surrealistas, o que se asocian con ese movimiento, son los modelos preeminentes del arte contemporáneo en la medida que usaron su propia subjetividad” y “no es que los hombres no hayan empleado su misma imagen, pero las mujeres la utilizan con autoridad propia. En vez de ser el tema de algo, ellas son el objeto. Para mí, esto significa un cambio radical. Siento que artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman, entre otros, de alguna manera no existen sin Frida Kahlo cuando realizan su obra de referencia propia⁷.

Me refiero a Frida Kahlo y a otras artistas a las que he mencionado y mencionaré más adelante, además de su fascinación por el habitar un cuerpo, a su herramienta de representación: la figuración, vehículo que en *Cuerpo que mira hacia dentro* uso como medio de la representación.

Al respecto de este método subrayo a la artista Georgia O’Keeffe en sus pinturas de flores gigantescas, las saca de su contexto original para proponer un realismo donde, “No hay nada tan poco real como el realismo. Solo cuando se elige, se dejan cosas de lado y se fijan los puntos básicos, se tropieza uno con el significado verdadero de las cosas”⁸. La impresión de naturalismo de sus flores aumentadas desaparece al mirar con más detalle; así que los elementos figurativos no constituyen solamente una descripción sino que esconden una realidad. Para O’Keeffe es muy discutible el realismo en obra de arte. La pintura de Georgia O’Keeffe es una respuesta directa a su entorno. Ella observó flores

⁷MACMASTERS, Merry. Frida y Leonora Carrington, modelos del arte contemporáneo: Kiki Smith. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/07/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

⁸BENKE, Britta. O’Keeffe. Madrid: Ed. Taschen, 2003. 96 pág.

como universos microcósmicos, muestra una anatomía vegetal aumentada, como hay un parecido entre los órganos reproductores de una flor y el de un humano se han hecho asociaciones eróticas con el trabajo de O'Keeffe. Mas tarde O'Keeffe pintará huesos y cráneos que recogió en el desierto de Nuevo México, también los combinará con flores de tela que el sector hispano usaba en entierros; esto le da una aureola mística y surreal a su pintura. Se asocia su pintura con las corrientes europeas de los años veinte y con el realismo mágico, aunque hay un aspecto curioso en Georgia O'Keeffe y en Frida Kahlo, ellas mismas no consideraron surreal ni fantástico su propio trabajo. Cito a Georgia cuando se refiere a los cráneos de animales "...he pintado estos objetos para expresar lo que significa para mí la amplitud y el milagro del mundo en el que vivo".⁹

⁹ Ibíd.

EL MODELO FRANKENSTEIN

Desde una perspectiva contemporánea del ser humano Frankenstein aparece como la metáfora fundamental de un cuerpo anatómico. Anatomía quiere decir aislamiento, separación de la relación del cuerpo con el mundo, al separarlo, el cuerpo pierde su memoria y se convierte en un cuerpo funcional. El modelo Frankenstein hace referencia a la novela "*Frankenstein o el moderno Prometeo*" escrita por Mary Shelley y publicada en 1818, en donde un cuerpo hecho a fragmentos de otros cuerpos cobra vida por medio de electricidad. Al resucitar lo hace como un cuerpo mecánico, pero también monstruoso y deforme que habita en un espacio entre la vida y la muerte. Desde esta mirada, el cuerpo no solo se convierte en un cuerpo observado desde cierta distancia (pues gracias a las primeras inspecciones anatómicas el cuerpo aparece en el espectáculo de la mesa de operaciones)¹⁰ sino que también pierde el sabor de la vida y se convierte en cadáver, esta mirada aniquila la fuerza de la vida pero también la de la muerte. Este cuerpo habla de un cuerpo observado y aislado de su contexto pues es un cuerpo que aparece en la mesa de operaciones que pertenece tanto a la ciencia como al arte. Sin embargo me parece apropiado explorar otras alternativas del cuerpo fragmentado; no el cuerpo mecánico, ya no el cuerpo que es incapaz de sostenerse en la realidad debido a su desequilibrio monstruoso sino un cuerpo que experimente física e interiormente las fuerzas de la vida sin perder su relación con el mundo. (Aunque Frankenstein ha sido conocido como el modelo anatómico, el cuerpo que cobra vida en la literatura no tiene nombre. Frankenstein es el científico que hacia de Prometeo, el audaz Titán, quien personifica en el mundo divino del panteón griego, la contestación interior. Se cuenta que tras ser objeto de un engaño, Zeus decide negar a los hombres el fuego. Prometeo idea una

¹⁰CANOGAR, Daniel. El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte. La certeza vulnerable. En *Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona. 2004

añagaza, sube al cielo con una planta en la mano, un tallo de hinojo. El hinojo tiene una característica especial contraria a otras plantas: es húmedo y verde por fuera, pero está seco por dentro. Prometeo se apodera de una semilla del fuego de Zeus y lo introduce en el hinojo. Prometeo baja a la tierra con el tallo de hinojo, pero en el interior de la planta arde el fuego y es entregado a los hombres. Prometeo juega con la oposición entre lo interno y lo externo, con la apariencia exterior y la realidad interior.)¹¹



Louise Bourgeois, de la serie *Arañas*

El arte contemporáneo rompe el cuerpo en pedazos, los funde otra vez y muestra sus suturas; pero el modelo Frankenstein no solo habla de deconstrucción y

¹¹VERNANT, Jean-Luc. El universo, los dioses y los hombres. El relato de los mitos griegos. Barcelona: Ed. Anagrama, S.A. 2000. 240 pág.

disección, se trata de darle vida a un nuevo cuerpo, es una reflexión sobre la vida y la muerte compartida con la reflexión plástica sobre el cuerpo humano realizada por los surrealistas, influencia de los simbolistas, en donde se aprecia lo fragmentario, lo simbólico, lo fantástico y la unión de realidades contrarias. Louise Bourgeois comparte esta reflexión general sobre la vida y la muerte. En relación a Frankenstein, la propuesta artística de Bourgeois hace referencia al coser, que para la artista además de tener connotaciones estéticas y mitológicas, le permite una plasticidad para exponer un mundo interior y sanarlo: “Siempre he sentido fascinación por la aguja, el poder mágico de la aguja. La aguja es utilizada para reparar el daño. Es un reclamo de perdón. Nunca es agresiva, no es un alfiler.” En la obra de Bourgeois aparece un símil de mujeres que marcaron su niñez y su adolescencia con personajes mitológicos hábiles en el arte de tejer. La unión de las partes de cuerpos que cobrará vida en la obra de Shelley se hace con una aguja. Coser no solo significa zurcir o unir sino también crear, hacer salir de la propia sustancia como hace la araña. A través de sus arañas gigantes, que constituyen su iconografía más conocida, la artista evoca a su madre, dedicada a la restauración de telares, y revaloriza lo femenino con relación al arte de tejer, a las agujas y a el hilo. Sin embargo, aunque sus arañas son un reencuentro con la maternidad, evocadoras de protección y refugio, no dejan de tener un lado siniestro, reflejando la ambigüedad que ha caracterizado toda la obra de Bourgeois y que produce al mismo tiempo miedo y fascinación. Su fascinación por los opuestos con dirección a lo femenino se manifiesta en su “*Diosa Frágil*” (1970) que hace parte de su serie “*Mujeres Fálicas*”, una escultura de bronce que hace referencia a las “venus” paleolíticas arquetipos de la Madre, con atributos fálicos. Una “diosa frágil” se refiere a características opuestas como fuerza y vulnerabilidad, sin embargo prefiero ver estos opuestos con una conciencia que experimenta esta paradójica coexistencia como una unidad. Así también considero como una unidad el adentro y afuera del cuerpo, la fragilidad y la fuerza de la vida.

Una tendencia que creo es muy apropiada de mencionar es la Nueva Figuración, que se da desde el fin de los años sesenta y manifiesta una representación visual de una historia, a veces basada en la literatura, con un carácter intimista de mitología personal. Aquí ubico el trabajo de la artista Kiki Smith que desde la década de los 80's articula exploraciones de fragmentación poética con experimentación visual del cuerpo, Kiki Smith hace uso de diferentes medios como el grabado, el dibujo, la escultura, la fotografía para crear una nueva dimensión para el cuerpo humano. Rocío de la Villa le hace una introducción, que a mi consideración, es aproximada:

Encuadrada en sus inicios en la vuelta a la figuración (en la estela del *body art*) y la estética de la abyección y la vulnerabilidad (junto a Robert Gober, al que todavía se emula aquí en las piernas postradas de *Home* y *Still*, de 2006), en su evolución ha ido escapando de estas referencias, para reafirmarse en una ascendencia vagamente surrealista en donde confluiría en algunos momentos con la sensibilidad onírica de Leonora Carrington, la síntesis de iconografía autobiográfica y animal de Frida Kahlo, la inspiración en los cuentos populares de Paula Rego (*Red Cap*) y el interés por el simbolismo de las diosas ancestrales en la religión comparada característica de Louise Bourgeois (*Spinster*). Siempre bajo la impronta de la reafirmación en esta tradición del poder de la subjetividad para plasmar un universo femenino, frágil y nocturno, ingenuo, perverso y mágico, en el que se funden los reinos animal, vegetal y humano...¹²

Kiki Smith articula en sus proyectos la fragmentación del cuerpo como una posibilidad de relectura del sistema vital, La artista juega con los dos extremos: la vitalidad o la fuerza de la vida y la fragilidad o la mortalidad del cuerpo, dicotomía que al consolidarse da un aura de espiritualidad a su trabajo. Estas polaridades se notan más con el uso que hace de ciertos materiales que dan la impresión de fragilidad y a la vez durabilidad, cera, tela, papel, hilo, yeso, vidrio, bronce,

¹²DE LA VILLA, Rocío. La caricia siniestra de Kiki Smith. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22766/La_caricia_siniestra_de_Kiki_Smith

terracota, papel, metal, son manipulados e insuflados de nueva vida. Algunos de estos materiales son translucidos, así que revelan el adentro, lo que está debajo, e imitan la piel. Algunas de sus esculturas están simplemente colgando y dan una impresión de espiritualidad y en general su trabajo da una sensación delicada que se contrabalancea con cierta rudeza. Ella ha investigado las posibilidades de la representación del cuerpo desde su perspectiva interna, desde lo microscópico, las células, las funciones corporales, los fluidos, los sistemas, los órganos, hasta estudiar el cuerpo desde el exterior. Como si el cuerpo es un centro y alrededor de él se encuentran diferentes aspectos, Kiki Smith aborda la anatomía, la religión, la mitología, la iconografía, la política. Cito a la artista: “El cuerpo es nuestro denominador común y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas. Con él, quiero expresar quienes somos, cómo vivimos y cómo morimos”. El arte de Kiki Smith es considerado por algunos como “abyecto”, considero que su trabajo más que hacer referencia a un conflicto entre el interior del cuerpo y su exterior es precisamente una reparación de esta dicotomía donde el cuerpo adquiere una nueva dimensión espiritual, sutil, poética e ingenua.



Kiki Smith, *Moth*, 1993

Me interesan especialmente las esculturas de Kiki Smith, además de los diversos materiales que usa y el flujo narrativo que hay entre ellas, por las expresiones abstraídas de las piezas y por lo frontal. Smith se interesa en las esculturas de los 30's, últimos vestigios del neoclasicismo en América o en la posguerra de Alemania y todos los relieves arquitectónicos y folclóricos que van con él, pero a diferencia de la escultura figurativa clásica, que oculta el interior del cuerpo, la obra de Smith a menudo da forma visual a los órganos y los fluidos corporales, poniendo de relieve la fragilidad y la temporalidad del cuerpo. Sus piezas están muchas veces metamorfoseadas con naturaleza, nutriéndose de mitos y enlaces espirituales entre el mundo humano y animal.

Especialmente quiero referirme a la actual exposición *Her Memory*, una reflexión sobre la experiencia femenina que se comunica de una generación a otra con referentes autobiográficos. La exposición se refiere a un tapiz de seda bordado por una mujer joven del siglo XVIII, Prudence Punderson, que narra tres estados de la vida, la infancia, la madurez y la muerte. Me refiero a *Her Memory, Su Memoria* porque reactualizar el modelo Frankenstein me permite tomar aspectos como la ingenuidad de Kiki Smith, la animalidad de Frida Kahlo, la perversión de Louise Bourgeois, la fascinación por lo fantástico de Leonora Carrington, la suavidad de Georgia O'Keeffe, e imágenes de las mujeres que conozco que constituyen los seres fantásticos de mi universo interior. Las imágenes las organizo y las zurzo entre sí con mi aguja. El tapiz al que se refiere *Her Memory* también habla de la vida cotidiana, (aparecen mesas, lámparas, manteles, sillas; en la escena aparece una mujer que cose o borda, sin que esto quiera decir que es un acto doméstico, para mí es un acto de magia). En *Cuerpo que mira hacia dentro* se reproduce la idea de los ciclos de la vida del cuerpo pero creando una dimensión silvestre para cuerpo en relación con animales y plantas.

PRACTICAR LA POESÍA

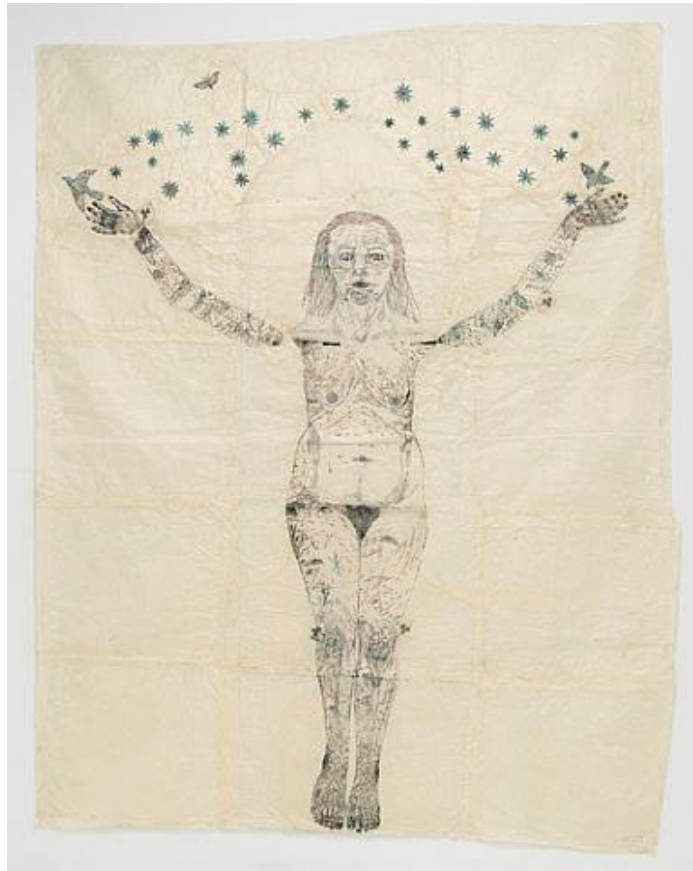
He mencionado a Frida Kahlo como una fuente importante de este trabajo y al referirme a Kahlo o a Louise Bourgeois viene a mi pensamiento Leonora Carrington. Todas ellas se asociaron al movimiento surrealista más porque su arte es una consecuencia de la poesía interior que por compartir un interés político o teórico, así que en ellas, el surrealismo se desarrolló (si se puede decir que en ellas se desarrolló pues Frida se consideró más realista que surrealista y Bourgeois considera que han mal entendido su trabajo al asociarla con el surrealismo ya que es una existencialista) en una manera independiente y autobiográfica. Aunque considero el surrealismo altanero, violento y perverso, también lo encuentro importante en algunos aspectos de su esencia en la medida que considera que el arte no es representación sino comunicación vital directa del ser con el universo. El surrealismo hunde sus raíces en la vida. Leonora Carrington se sirvió de la exploración íntima de su propio universo para la comprensión de el universo exterior. En el libro *Memorias de abajo*, Carrington narra el viaje simbólico y físico que hizo a España en 1940 al margen de la guerra.

mi estómago era el asiento de aquella sociedad brutal, pero era, también, el lugar en el que los elementos de la tierra se unían conmigo. Era el espejo de la tierra, cuyo reflejo contiene la misma realidad que lo reflejado. Aquel espejo –mi estómago– tenía que quedar limpio de las espesas capas de mugre (las fórmulas admitidas) a fin de reflejar bien la tierra (...) cuando digo tierra quiero decir, naturalmente, tierras, astros, soles, en el cielo y sobre la tierra, lo mismo que los astros, soles y tierras del sistema solar de los microbios¹³.

Aunque no asocio mi trabajo a este movimiento ni a ninguno, el surrealismo me interesa no solo porque en medio de tantas expresiones y tendencias que se

¹³CARRINGTON, Leonora. *Memorias de abajo*. Madrid: Ed. Siruela, 1985

consideraban abstractas volvió a una figuración muy especial basada en lo absurdo, en lo maravilloso y en lo fantástico; también trata de encontrar, con cierta dosis de esperanza, un punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario dejen de ser contradicciones. Los surrealistas intentaron recuperar la vitalidad en el arte para ir más allá de la realidad física, tratándose la vitalidad de la libertad de la imaginación poética. Para ello el artista surrealista dispone de una herramienta: la imagen, y entre los tipos de imagen: la metáfora. Los surrealistas se consideraron capaces de llenar este vacío poético (originado en los siglos clásicos), tanto en lo literario y en lo plástico. Comprender el mundo a través de la intuición poética es un campo vasto de lecturas y especulaciones al mismo tiempo que sitúa al hombre en aquellas modestas circunstancias de interpretación de su propio universo. Al dar a estas especulaciones una naturaleza y complejidad se convierten en ideas, mitos, creencias, poemas, obras de arte. Posiblemente sea una exigencia de la mente humana el disponer de una representación del mundo y en estos términos se recurre a la explicación mítica. Quizás es ambicioso si digo que mi exploración del cuerpo se asocia a la mitología. Nuestro universo íntimo está poblado de imágenes, de seres que circulan en el interior contruidos igual que nosotros pero diferentes, en el *Manifiesto Surrealista*, André Breton provoca, cuando escribe “es preciso convencer a estos seres de que son el resultado de un espejismo o bien darles la posibilidad de manifestarse”, hacia la construcción de nuevos mitos ya que el universo es infinitamente sugestivo y nada impide que una imagen en el mundo pase de una existencia muda a un estado oral.



Kiki Smith, *Blue Stars on Blue Tree*, 2006

De la interpretación de dichos referentes contemporáneos de acuerdo a mi propio universo surge la reflexión del cuerpo y su relación con el cosmos, de aquí en adelante trato de mostrar dicha relación que nutre la práctica artística. Sin que se trate de una explicación de la propuesta visual, es una reflexión que trata de desarrollar la idea de un cuerpo en donde circulan fuerzas interiores y exteriores.

EL CUERPO, INTERIOR Y EXTERIOR

Soy la mujer que mira hacia dentro

María Sabina

El cuerpo atrae sobre sí una imaginación que lo redescubre más que lo inventa, yo lo trato de releer con más o menos perspicacia; es el objeto de mi reflexión, el foco de mi fascinación. Encuentro el cuerpo lleno de generosidad y fecundidad, de inteligencia y sensibilidad. El cuerpo es una imagen cambiante, se modifica en el transcurso de la vida, analogía de estrellas y galaxias, pero todos los seres vivos lo son. Las flores son también una imagen del ciclo vital que expresan la idea del transcurso del tiempo, de la niñez a la vejez.

La propuesta *Cuerpo que mira hacia dentro*, comprende varias piezas que juegan a relacionarse entre ellas, la relación de una con otra se da gracias al material, al sentimiento y al tema. Con relación a cómo ha surgido cada una de las piezas. En primer lugar, dirigí mi mirada hacia el interior del cuerpo humano, los órganos, tejidos y las células. En los pequeños fragmentos del cuerpo se encuentran sistemas sobre los que se basa la existencia no solo del cuerpo humano sino de todos los seres vivos, esto me llevó al exterior del cuerpo y a comprender que existe una profunda y primitiva interrelación entre todos los seres vivos, desde las células hasta las estrellas. Así que el cuerpo es una especie de célula del universo - cuerpo orgánico. Dirigir la mirada hacia el interior del cuerpo, es direccionar la mirada hacia el concepto de microcosmos. Contemplar el cuerpo como microcosmos refleja la idea de un universo en sí mismo a escala de un universo completo fuera del cuerpo, idea que se postuló al final del Renacimiento. Esto llevó a considerar, más allá de las creencias religiosas de aquel tiempo, el

sentimiento excepcional de la naturaleza humana respecto al universo. Y se consideró que el universo, como el cuerpo humano obedece a criterios de armonía. Esto se evidencia, por un lado, por la regularidad de los movimientos planetarios, la alternancia de las estaciones, día y noche, para no mencionar la belleza de otras manifestaciones de la naturaleza. Y por otro lugar la armonía de las medidas del cuerpo sugiere el concepto de microcosmos: “que la estatura de un hombre corresponde a la distancia entre los extremos de los dedos cuando los brazos están extendidos, la cabeza se mide con regularidad en el tamaño total de un modelo fijo y es posible incluir la figura humana en un círculo o un cuadrado”.¹⁴

Así que el adentro y el afuera no se encuentran separados, aunque pensemos que la piel es un muro, se trata solo de una sensación de límite entre el interior y el exterior del cuerpo. La piel es una membrana porosa por donde todo atraviesa, somos penetrables desde el exterior. La naturaleza interna del cuerpo la comprendo explorando la superficie del cuerpo a través de medios escultóricos, especialmente la escultura me ayuda a entender la arquitectura del cuerpo y a imaginar la maravilla de la vida dentro de la piel. Dentro de lo simbólico se le atribuye al cuerpo el carácter de recipiente. Todas las funciones básicas transcurren dentro del esquema cuerpo-recipiente. Los orificios del cuerpo, así como la piel, son lugares de intercambio entre el interior y el exterior. Y así como se entiende que dentro de nuestro cuerpo están contenidos estados anímicos, se comprende el exterior como el recipiente corporal cósmico. Una estrella es una realidad externa y a la vez una estrella está situada en otro cuerpo celeste, que es a su vez una realidad interna; es decir que el cuerpo se halla en un espacio en el que dentro y fuera se hallan en una unidad.

En lo contemporáneo, ya que el cuerpo se halla separado en la dicotomía interior/exterior, es necesario percibirlo y abordarlo de la misma manera en que

¹⁴BUSSAGLI, Marco. Le corps anatomie et symboles. Paris: Ed. Hazan. 2006

percibe la naturaleza y el universo o se correrá el riesgo de pensar el cuerpo como una maquina. El cuerpo humano está hecho de la misma materia de vitalidad y mortalidad que la naturaleza y hay una profunda interrelación entre el cuerpo humano y animales y plantas y cosmos; esta relación lleva a reconocer un aspecto “precario” y “silvestre” en el interior del cuerpo, que ha sido reconocido muy bien, me parece, por Frida Kahlo y algunas generaciones después, por Kiki Smith. Esta sensación de precariedad se amplifica, en la propuesta visual *Cuerpo que mira hacia dentro*, por los materiales como cerámica, vendas de yeso, tela, algodón, hilo, alambre y papel.

Pero, explicar la vida desde su principio que produce todos sus fenómenos es un tema muy complejo que pertenecerá más al campo de la biología que al del arte, así que las posibilidades de representación del cuerpo que han surgido responden, más que a una explicación, a una relectura estética de lo que es la vida que se encuentra envuelta en el cuerpo. Así surgen imágenes poéticas del crecimiento biológico del cuerpo, de la niñez, la plenitud; la fragmentación, la relación del cuerpo con animales y plantas. Cada imagen del cuerpo, en *Cuerpo que mira hacia dentro* con las consabidas implicaciones simbólicas y míticas que no hacen sino expresar mundos visibles mediante fuerzas invisibles. Una de las piezas es una escultura que construí dirigiendo la mirada hacia la niñez en la que busco dar al cuerpo una dimensión fantástica. Con esta pieza resuena, en sentimiento y en material, un animal que recuerda las pinturas surrealistas de Remedios Varo. Añadir naturaleza como plantas o animales a las piezas da pie para asociarlas con mitología, pues animales y plantas están llenos de sentidos simbólicos, además con ello quiero mostrar la interrelación de la vida corporal y la vida exterior, ya que hombres, animales y plantas son organismos que comparten el mismo principio vital que hace posible la vida.



Frida Kahlo, *Raíces*, 1943

Esta relación, la que encuentro en la obra de Frida Kahlo *Raíces* de 1943, una de las *Siluetas* de Ana Mendieta y la escultura de Kiki Smith *Roses* hecha en 1994, me llevó a la creación de otra pieza escultórica donde cuerpo y naturaleza están en una estrecha relación, el cuerpo le proporciona a las semillas el líquido vital para brotar y germinar, así como la tierra que está llena de toda clase de líquidos vitales, hace que el grano se llene de ellos, revienta y se vuelve hoja. Calentado por el sol el líquido se vuelve el fruto que se nutre de la potencia de la planta enraizada en el suelo. Hay una relación entre el crecimiento de una planta y el crecimiento de un niño en la matriz.

La contemplación introspectiva e íntima del propio cuerpo da paso a una visión fantástica del universo, también la artista Lee Bontecou (1931) explora el espacio creando orificios angulosos con referencias orgánicas y mecánicas, hay un aspecto de misterio en sus aberturas ennegrecidas en medio del espacio exterior; así mismo explora la conexión con plantas y animales en sus esculturas de flores y peces fantásticos.

Entonces imágenes de fragmentación del cuerpo, La idea de fragmentación condujo a pensar en la maravilla del cuerpo para ser formalizada en obra. Para una formalizar esta idea, tomé un hueso del cuerpo, la pelvis; ahí se anida la vida. Otra pieza está relacionada con una de las funciones básicas de la vida que es la nutrición, y que además está muy relacionada con la madre, es decir con el procurar alimento, protección y calor, funciones en las que se traduce para un niño el carácter elemental de lo femenino. Este es el punto de uno de los objetos, para darle sentido a éste sentimiento tomé de la vida cotidiana un objeto que metamorfoseado con una parte del cuerpo evoca el sentimiento de nutrición y también protección, en suma, una metáfora de la madre. El resultado es un tejido de algodón con fragmentos del cuerpo, refiriéndose doblemente a mi madre, tejedora. Aquí vuelvo a referirme a las arañas de Louise Bourgeois, para quien evocan a su propia madre que se dedicaba a la restauración de tapices antiguos. Para la artista, las arañas son tejedoras, habilidosas, prácticas, frágiles y al mismo tiempo protectoras y evocadoras de lo femenino. Ella mismo lo explicó así: “Provengo de una familia de restauradores. La araña es una restauradora. Si le destrozan la telaraña, no se vuelve loca. Empieza a tejer de nuevo y la repara”. Menciono a la artista tanto porque comparto las asociaciones de araña-restauradora y araña-madre y porque es uno de los modelos prominentes de la fragmentación del cuerpo en el arte contemporáneo, especialmente me refiero a su *Nature Study “Mamalles”* de 2000. La artista contemporánea Berlinda de Bruyckere trabaja también con la idea de protección, y algunas de sus obras incluyen mantas como el vehículo principal de esta.

Para mí, una manta es un símbolo de seguridad. Tiene un alma, que por lo general tiene una connotación positiva. Una manta te mete en ella, te sientes como un niño sentado en el interior, mientras que está lloviendo afuera. También uso la manta como un objeto negativo. Usted puede darle a alguien tanto amor y seguridad que lo asfixia, y ya no puede encontrarse

a sí mismo. Estar bajo una pila de mantas puede ser desorientador. Me gusta jugar con la ambigüedad de mi trabajo¹⁵.



Berlinde de Bruyckere, *Hanne*, 2003

¹⁵ACKERMANN, Haider. Sculptures by Berlinda de bruyckere. Disponible en: <http://www.ablogcuratedby.com/haiderackermann/sculptures-by-berlinde-de-bruyckere/>

(SOBRE LA PRÁCTICA)

Cuerpo que mira hacia dentro busca visualmente reparar la idea de que la vida corporal dentro del cuerpo es diferente a la vida fuera del cuerpo. Así en lo contemporáneo el cuerpo está aislado de la naturaleza. Para reparar esta idea intento dar al cuerpo una dimensión sutil y poética explorando la relación cuerpo-naturaleza. Para la creación de dicha dimensión para el cuerpo, quiero dar forma a un sentimiento delicado y frágil pero también de resistencia, así que los materiales que uso en esta propuesta visual tratan de aflorar dicha sensación.

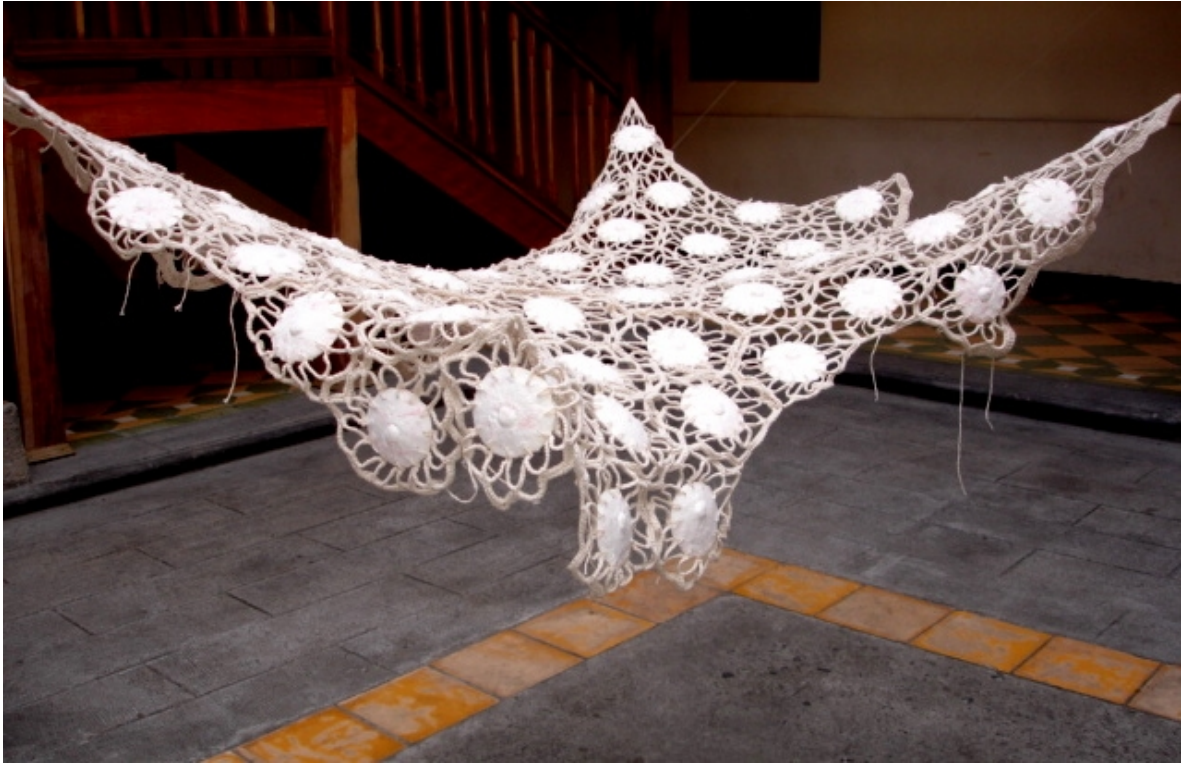
Me interesa la escrupulosidad de las labores artesanales, en suma de oficio. Coser, pegar, zurcir, reparar, unir fragmentos, son acciones que me permiten, con ciertos materiales que uso para la creación de la propuesta final, amplificar la idea de reparar el cuerpo en lo contemporáneo y curar sus heridas. No es solo una idea o un concepto el reparar, unir fragmentos, zurcir el cuerpo; en la práctica artística de *Cuerpo que mira hacia dentro* los cuerpos primero eran fragmentos de yeso, de cerámica, de papel, que se unieron y crearon nuevos cuerpos, cuerpos sanados que exploran la relación interior-exterior. Entonces, surgen animales y plantas para reafirmar el mismo principio vital.

Es muy importante para mí la exploración plástica, ya que se trata de un trabajo físico, de contacto directo con los materiales. He querido que los materiales conserven su color inherente, con ello trato de aflorar un sentimiento orgánico, elemental y precario. Además, los materiales me han posibilitado insistir en lo ligero y lo frágil, incluso parecen más frágiles de lo que en realidad son, pues la cerámica o el papel aunque parezcan frágiles son duros y resistentes. Los materiales traducen mi idea de cómo pienso la vida corporal, como una unidad donde se contienen la fragilidad y la fuerza. La misma sensación se amplifica

gracias a que las esculturas son huecas y livianas y al mismo tiempo como un cascarón duro; idea que también se refleja en un tejido de hilo y papel. Entonces, los elementos que aparecen en la propuesta visual final tratan de integrar la reflexión conceptual con la práctica artística, donde una ha alimentado a la otra y también viceversa. La práctica dio a la idea un sentido y una sensación espacial poética. Poética porque los materiales amplifican efectivamente mi sentimiento acerca de la vida corporal. Y además solucionan orgánicamente mi propuesta de reparar el cuerpo creándose una dimensión “silvestre” en donde aparece este cuerpo propuesto, un cuerpo sano. Otra sensación que surgió en la práctica es la levedad. Al ser cuerpos o partes de ellos hechos con materiales orgánicos que expresan cierta fragilidad se muestran leves, como en un estado de transformación. Lo pesado no cambia, lo leve sí así como la vida. Lo leve también lo asocio a un lenguaje silencioso, pues se trata de un cuerpo que mira hacia dentro. Lo sutil es mi manera de insistir en una dimensión simbólica para el cuerpo. Que el cuerpo no sea un soporte sino el recipiente que contiene el sublime misterio de la vida.

Es decir, si me he centrado en la vida corporal es porque yo misma experimento la vida a través de mi cuerpo y mi reflexión no es la del que se sustrae del mundo que se quiere comprender, en cambio esta obra está estrechamente ligada a la visión del mundo derivada de mi propia experiencia vital. Por ello recurro a la mitología de mi universo personal. De no ser así esta obra tendría que ver más con ciencia que con arte. Básicamente *Cuerpo que mira hacia dentro* se refiere a un cuerpo consciente de vivir, el mío.













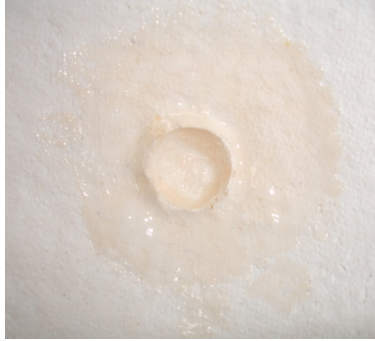


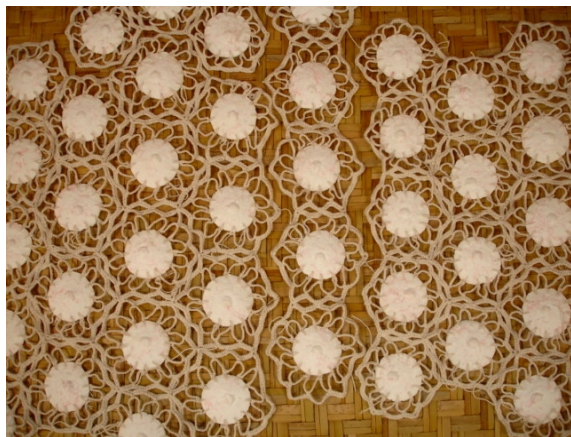




PRÁCTICAS

Mamá





MAMÁ

Para la creación de esta obra, empecé por sacar moldes de senos directamente del cuerpo, para lo que usé venda de yeso. Después los moldes se barnizaron.

Recolectar tela de algodón. Dicha tela fue cortada en pequeños pedazos y sometida a un proceso de blanqueamiento. En seguida se colocó en soda caustica, que tiene la particularidad de ablandar cualquier fibra. Se licua y el resultado, pulpa de algodón.

La pulpa de algodón se colocó en los moldes. Al secado, el algodón tiene la consistencia del papel. Perforé estas piezas que resultaron y construí un tejido con dichos fragmentos e hilo de algodón.

Sin titulo





SIN TITULO

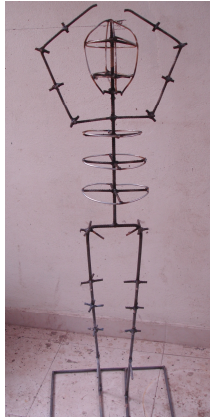
Tomé los moldes directos de mi propio cuerpo con vendas de yeso. Al secar, retiré los fragmentos que resultaron.

Entonces los fragmentos fueron reparados y cocidos uno con otro con alambre hasta lograr todo el cuerpo.

Ese cuerpo fue nuevamente vendado con yeso.

Después perforado para colocar germinados de papel enrollado que salen del interior al exterior. El papel enroscado representa plantas brotando como símbolos de vida.

Niña con Gato









NIÑA CON GATO

Para el soporte de este cuerpo de niña, construí una estructura de hierro. Sobre dicha estructura se adhiere una película de plástico sobre la que se hará el proceso del modelado con arcilla.

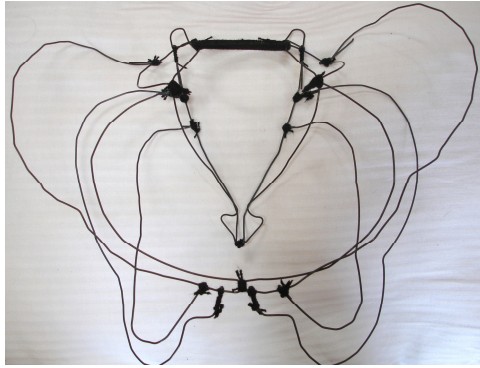
Cuando la arcilla tuvo cierta dureza, corté este cuerpo en fragmentos para separarlos de la estructura. Al sacarlos se repararon. Después con el mismo material se cocieron, es decir se pegaron y unieron unos con otros.

Al secarse completamente lo reparé nuevamente. El cuerpo estaba separado en dos, pues de otra manera no cabía en el horno.

Entonces se quemó dicho cuerpo y finalmente se pegó.

Esta pieza está acompañada de un gato que básicamente tiene el mismo proceso cerámico que el cuerpo de niña.

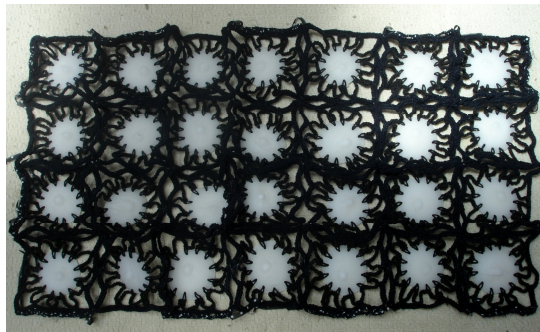
Pelvis



PELVIS

Para esta pieza diseñe una estructura de alambre, pensando en cada hueso que conforma toda la pelvis. Sobre esta estructura de alambre con amarres de hilo coloqué papel y después modelé sobre el papel con vendas de yeso. Tiene una sensación porosa que me gusta porque hace pensar verdaderamente en un hueso.

PROCESOS CREATIVOS QUE LLEVARON A LA PROPUESTA FINAL



BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMANN, Haider. Sculptures by Berlinda de bruyckere. Disponible en: <http://www.ablogcuratedby.com/haiderackermann/sculptures-by-berlinde-de-bruyckere/>.
- ALONSO, Rodrigo. En los confines del cuerpo y de sus actos. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cibertronic.php.
- Anónimo. Huellas en la naturaleza (unidad didáctica). Disponible en: http://www.transversalia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=45.
- Benke, Britta. O'Keeffe. Madrid: Ed. Taschen, 2003. 96 pág.
- BUSSAGLI, Marco. Le corps anatomie et symboles. Paris. Ed. Hazan, 2006.
- CABALLERO, Alberto. Introducción general. Disponible en: <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero5/FRart1.htm>.
- CANOGAR, Daniel. El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte. La certeza vulnerable. En Cuerpo y fotografía en el siglo XXI. Barcelona. 2004.
- CARRINGTON, Leonora. Memorias de abajo. Madrid: Ed. Siruela, 1985.
- DE LA VILLA, Rocío. La caricia siniestra de Kiki Smith. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22766/La_caricia_siniestra_de_Kiki_Smith.
- DIAMOND, Robert. Female forms and facets: artwork by women from 1975 to the present. Disponible en: <http://www.art.ccsu.edu/Gallery/2007-08/FFF/Artists.html>.
- GROSENICK, Uta. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. Barcelona: Ed. Tachen, 2002. 352 pág.
- LOPEZ, Luis Xavier. El cuerpo en el arte contemporáneo. Disponible en: <http://www.javu.info/conversacionesblog/?p=4>.
- MACMASTERS, Merry. Frida y Leonora Carrington, modelos del arte contemporáneo: Kiki Smith. Disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/07/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>.

- OLIVEROS, Amanda. El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis? En Desde el Jardín de Freud. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 2003
- RIVERA, Sara. Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir. Disponible en: http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm.
- SANAHUJA YII, María Encarna. Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria. Madrid: Ed. Cátedra (Grupo Anaya, S.A), 2005. 232 pág.
- SCHURIAN, Walter. Arte Fantástico. Barcelona: Ed. Tachen, 2005. 160 pág.
- VELASQUEZ, Alex. Navegar por el flujo del universo desde el cuerpo y la memoria, retrospectiva de Kiki Smith. Disponible en: http://www.replica21.com/archivo/articulos/u_v/523_velazquez_smith.html.
- VERNANT, Jean-Luc. El universo, los dioses y los hombres. El relato de los mitos griegos. Barcelona. Ed. Anagrama, S.A. 2000, 240 pág.