



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRIA EN ARTES SEGUNDA EDICION MENCIÓN DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA



UNIVERSIDAD DE CUENCA
desde 1867



ESCULTURA ORGÁNICA: MI CUERPO Y EL CUERPO DEL OTRO TESIS DE MAESTRÍA

Autora: **Lcda. Janneth Méndez Salamea**

Directora: **Mgst. Eliana Bojorque Pazmiño**

Cuenca-Ecuador

2013



Resumen

Esta investigación propone mirar al cuerpo como objeto de exploración estética, para lo cual se presenta un recuento histórico de los diferentes usos del cuerpo en el arte, desde la Antropología, la Sociología y la Mitología. Se estudia también propuestas de artistas contemporáneos quienes han trabajado con materiales orgánicos humanos, y/o han explorado la corporalidad como principal herramienta de creación. Por último se presenta un análisis sobre la obra *Red*, una escultura tejida con cabello humano, resultado de un proceso de creación e investigación desarrollado por la presente autora, en el que se aplican las técnicas de elaboración y los conceptos aquí expuestos.

Palabras clave: Corporalidad, elementos orgánicos humanos, arte y cuerpo, cuerpo contemporáneo, sangre, leche, semen, cabello, subjetividades del cuerpo, significados, definiciones, percepciones, belleza, disonancia, artistas ecuatorianos, arte objeto, escultura, instalación, pintura, artistas contemporáneos, mitología, tejido, Red.

Abstract

This study proposes a look at the body as an object of aesthetic exploration, for which an historical account from Anthropology, Sociology and Mythology, of the different uses of the body in Art, is presented. It further explores proposals of contemporary artists who have worked with organic human materials. Finally, it includes an analysis of *Red*, a sculpture that was made by weaving with human hair, which is the result of a creation and investigation process that was developed by the current author, where the techniques and concepts set out herein are applied.

Key words: physicality, human organic elements., art and body, contemporary body, blood, milk, semen, hair, subjectivities of the body, meanings, definitions, perceptions, beauty, dissonance, ecuadorian artists, art object, sculpture, installation, painting, contemporary artists, mithology, tissue, Red (net).



Índice

Introducción	7
Capítulo I: Corporalidad	8
I.1 Relación histórica del uso de materiales orgánicos humanos en el arte.....	13
I.2 El cuerpo mirado desde la antropología: simbología de la sangre, la leche, el semen y el cabello en distintas culturas.	12
I.3 Subjetividades del cuerpo: significados, definiciones y percepciones.....	21
Capítulo II: Ética y estética del cuerpo en el arte	25
II.1 Nociones de belleza y disonancia en el arte	25
II.2 El cuerpo humano utilizado como soporte de expresión artística.....	29
II.3 Artistas ecuatorianos que utilizan la corporalidad como principal herramienta de creación.....	33
Capítulo III: Arte objeto, escultura, instalación y pintura con materiales corporales	42
III:1 Obras que preceden a esta investigación.....	42
III.2 Curadurías y crítica sobre las obras.....	49
III.3 Referentes estéticos.....	56
Capítulo IV: Propuesta artística	63
IV.1 Antecedentes mitológicos del tejido.....	69
IV.2 Concepto y creación de <i>Red</i> (escultura-instalación, tejido de cabello).....	69
IV.3 Consideraciones museográficas.....	70
IV.4 Análisis crítico del curador Cristóbal Zapata.....	74
IV.5 Documentación fotográfica.....	76
Conclusiones	84
Bibliografía	86



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Janneth Méndez Salamea, autora de la tesis "ESCULTURA ORGÁNICA: MI CUERPO Y EL CUERPO DEL OTRO", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de MAESTRIA EN ARTES, SEGUNDA EDICION, MENCIÓN EN DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 8 de julio de 2013

Janneth Méndez Salamea
0102253598

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316
e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103
Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Janneth Méndez Salamea, autora de la tesis "ESCULTURA ORGÁNICA: MI CUERPO Y EL CUERPO DEL OTRO", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de mi exclusiva responsabilidad.

Cuenca, 8 de julio de 2013

Janneth Méndez Salamea
0102253598

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a la Mgst. Eliana Bojorque por aceptar la dirección de esta tesis, por su apoyo y la lúcida orientación a este proyecto.

De igual modo, al Dr. Julio Mosquera, al Mgst. Julio Álvarez, a todos los docentes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, a los docentes del Programa de Maestría, y a mis estudiantes, con quienes he compartido importantes momentos de debate, aprendizaje y búsqueda en torno al arte y a la vida.

También agradezco a los artistas, teóricos y amigos, Cristóbal Zapata, Patricio Palomeque, Carlos Rojas, Galo Torres, Giannina Copiano, Diego Jaramillo y Madeleine Hollaender, quienes desde diferentes áreas han motivado y abierto puertas a mi trabajo.

Al Dr. James Pilco, a Gabriela Ordóñez y a los donantes del material orgánico, Diana Quinde, Lorena Serrano, Lanner Díaz y Pablo Cardoso, por su importante participación en mi obra.

Quiero dar las gracias a Pablo, mi compañero, por compartir este largo trayecto de crecimiento y perseverancia que da mayor sentido a mi existencia. A mi familia, en especial a mis hermanos Alicia y Luis, y a mis amigos Marta, Eugenia, Rosana, María Rosa, Bernardo, Esteban, Marlene y Carmen por su constante e incondicional apoyo.



Introducción

Sin temor a equivocarme podría decir que el tema más recurrido en el arte, a lo largo de toda su historia, ha sido el cuerpo humano.

Ya sea con propósitos religiosos o paganos, éste ha sido el depositario de incontables simbolismos y significados, y sujeto de tantas soluciones creativas como culturas y miradas hayan existido en la Tierra; sin embargo, al investigar en torno al uso como material artístico de los varios elementos que se desprenden del cuerpo, como el cabello o la sangre, los ejemplos se reducen significativamente.

Esta investigación por lo tanto se ha propuesto mirar al cuerpo como objeto de exploración estética, pero no en la totalidad que nos define e identifica, sino recurriendo a algunas de sus partes que al ser expulsadas naturalmente, o extraídas intencionalmente, tienen el potencial de generar sentidos propios, o de crear otros espacios.

Para ello, en el primer capítulo realizaremos un recuento histórico de los diferentes usos del cuerpo en el arte, desde la Antropología, la

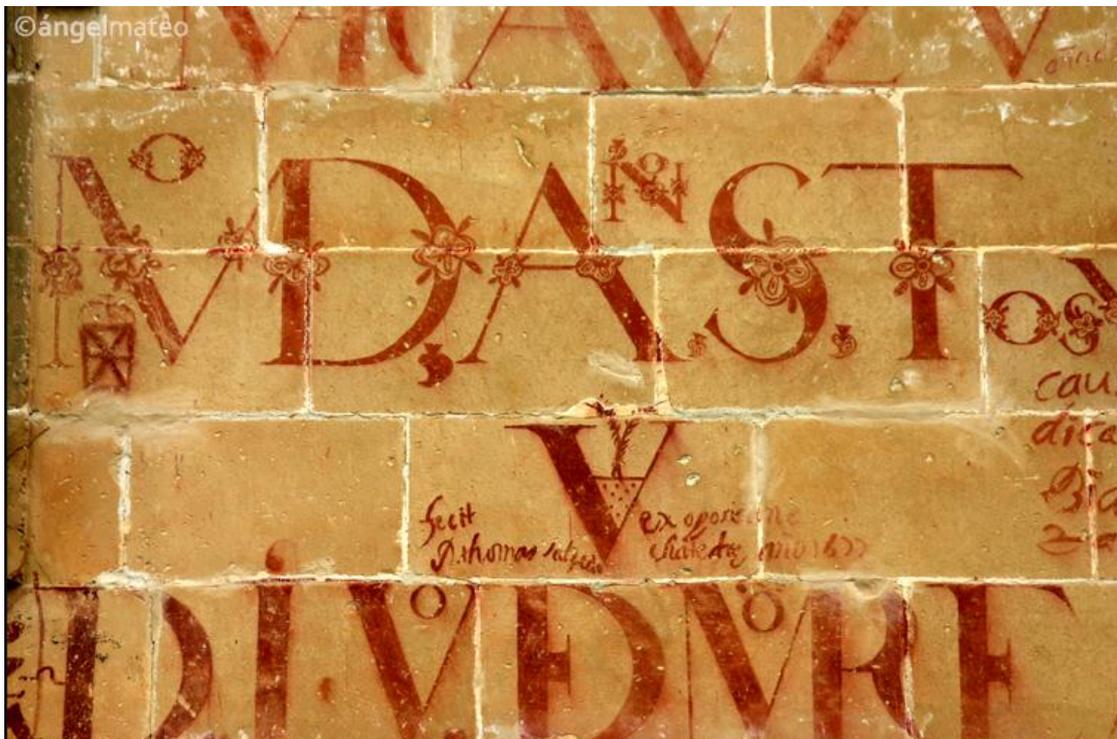
Sociología y la Mitología; en el segundo estudiaremos el discurso y la obra de artistas contemporáneos, quienes han trabajado con materiales orgánicos humanos, y/o han explorado la corporalidad como principal herramienta de creación, a fin de exponer la diversidad de discursos éticos y estéticos respecto al cuerpo en la actualidad.

A continuación, en el tercer capítulo, revisaremos obras de mi autoría que preceden a la que es motivo de la presente investigación, conjuntamente con los análisis correspondientes de algunos críticos y curadores de arte.

Finalmente, en el cuarto capítulo estudiaremos la propuesta plástica *Red*, una escultura tejida con cabello humano, la misma que responde a un proceso de creación e investigación en el que se aplican las técnicas de elaboración y los conceptos aquí expuestos.

Capítulo I: Corporalidad

I.1 Relación histórica del uso de materiales orgánicos humanos en el arte



Vítor (graffiti escrito con sangre)¹, Universidad de Baeza, España

¹ Un vítor (¡Viva! en latín) es un grafiti antiguo que se pintaba sobre las fachadas de las universidades cuando algún alumno destacado se doctoraba. Si el estudiante era de ciencias, el pigmento utilizado era sangre de toro, cuando era de letras, pigmentos vegetales. Ampliar información en: www.el-macasar.blogspot.com/2010/11/vitor. Acceso: enero, 2013.



Las sociedades de la antigüedad decoraban sus cuerpos con colores, ya sea con fines paganos o religiosos; asimismo, sus objetos y viviendas estaban profusamente adornados. Al principio utilizaban materiales fáciles de emplear, de tono estable y definido gracias a pigmentos entre los que figuraba la sangre. Se estima que las primeras expresiones de arte pictórico datan de hace 30.000 años.

Los pigmentos extraídos de origen animal, vegetal o mineral eran diluidos en sustancias grasas o en médula volviéndolos más maleables y resistentes que el agua teñida. Hoy, un gran número de tales aglutinantes han sido reemplazados por sustancias sintéticas.

Se sabe también que en épocas pasadas el uso de materiales orgánicos como la sangre no tenía intenciones connotativas, se lo utilizaba simplemente como un medio pictórico.



La Gran Cierva, carbón vegetal, sangre y grasa sobre piedra, Cuevas de Altamira, data de hace 14.000 años

Asimismo, se puede mencionar otros ejemplos de materiales de origen orgánico utilizados con fines artísticos o decorativos, como la lechada de cal (mezcla de leche animal con cal) que se empleaba para blanquear las paredes de las edificaciones, o la utilización de cabello y pelo para la fabricación de brochas y pinceles, además del tallado en huesos humanos o de animales.

En realidad, la presencia de elementos orgánicos humanos empieza a cobrar fuerza en la cultura occidental con artistas del siglo XX en disciplinas como el *body art*, el *happening*, la *performance*, el arte de acción, entre otras, en las que algunos autores recurrieron a fluidos de distinta índole, cabello, huesos, excrementos, y el propio cuerpo del artista, el mismo que ha sido utilizado como un lienzo en el que se pinta, se calca, se ensucia, se cubre y se contorsiona. (López-Farjeat, 2009)

Los pioneros en este particular lenguaje fueron los miembros del accionismo vienés conformado por: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkögler quienes emplearon la sangre humana y elementos de animales en sus acciones. Muchos de estos trabajos poseían un carácter ritual y frecuentes connotaciones de tipo religioso.



Hermann Nitsch, *Orgen Mysterien Theater*², 1998

A finales de los sesenta y principios de los setenta del siglo anterior las expresiones de arte corporal en Estados Unidos y Europa contaban con artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman o Dennis Openheim, los mismos que proponían también romper con las prácticas tradicionales del arte. Planteaban que el cuerpo humano tiene que dejar de expresar belleza para transformarse en herramienta de un lenguaje inédito que sea capaz de hablar por sí mismo, consideraban que el cuerpo tiene que expresar el aquí y el ahora, ya que de esa manera también podría proyectarse al mañana. Como era de esperar, las ideas espirituales, dramáticas, masoquistas y sadomasoquistas que se reflejaban en sus obras fueron muy cuestionadas. (López-Farjeat, 2009).

² *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios), un proyecto en el que las ideas de Nitsch daban lugar a acciones colectivas donde se exploraba el ritualismo antiguo, lo que a veces conllevaba el sacrificio de animales.

Posteriormente, en la década de los noventa se popularizaron prácticas corporales como el tatuaje, el *piercing*, la escarificación³ y el *body painting*.



Escarificación: *Árbol de corazón*

En Latinoamérica se puede citar algunos artistas que han experimentado con materiales orgánicos humanos, entre los más relevantes se encuentran Arturo Duclós (Chile, 1959), quien ha trabajado con sangre, orina y huesos, Carlos Capelán (Uruguay, 1948), ha realizado dibujos con leche materna, Andrés Serrano (Nueva York, 1950, de raíces hondureñas y afro-cubanas) ha empleado orina o cadáveres para sus fotografías, Julio Mosquera (Ecuador, 1957) con sus objetos a partir de fetos o fragmentos corporales, Oscar Santillán (Ecuador, 1980) con fotografías de su propio semen coloreado, y Teresa Margolles (México,

³ Llamada también cicatrización, consiste en rallar, grabar o cortar diseños, imágenes o palabras en la piel mediante un bisturí o una herramienta llamada *caterizing* que quema la piel provocando cicatrices.

1963), conocida por las obras que ha realizado con cadáveres, o partes de éstos, obtenidos en la morgue de la capital mexicana.

Más allá del ámbito latinoamericano, artistas como Gina Pane, Marina Abramovich, Orlan, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Cindy Sherman, Matthew Barney, Eva Hesse y Jana Sterback, han realizado creaciones con materiales orgánicos humanos, experimentado con su propio cuerpo como principal herramienta plástica, recurriendo incluso a la transformación física mediante intervenciones quirúrgicas, llevando de tal modo la reflexión sobre el cuerpo contemporáneo a renovados niveles críticos.



Orlan, *Orlan as Frankenstein's fiancée*⁴

⁴ La artista transformó su rostro mediante la cirugía estética para conseguir el ideal de belleza según el canon clásico. Para ello reemplazó sus facciones por las de pinturas y esculturas realizadas por grandes artistas, como la barbilla de la Venus de Botticelli, la frente de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, los labios de Francois Boucher, la nariz de la Psique de Gérôme, y los ojos de Diana (una pintura francesa del siglo XVI).

Por otra parte, pensar el cuerpo hoy en día ha sido causante de importantes controversias tanto en el ámbito artístico como científico, que han implicado inclusive la posibilidad de ser otro, como se mencionó anteriormente, mediante la cirugía estética. La acelerada evolución tecnológica en la comunicación ha generado también transformaciones en la conceptualización del cuerpo al acrecentarse el fenómeno de las redes sociales que posibilitan una vida social sin éste. Asimismo los modelos culturales actuales, respaldados por la presión que ejercen los medios de comunicación, han sido efectivos en promover una dependencia de cosméticos y otras formas de alterar el aspecto natural del cuerpo, lo que implica transformaciones que trascienden el aspecto superficial del individuo.

La globalización ha ido imponiendo un canon cada vez menos cuestionado de un cuerpo modélico, al tiempo que también formas de expresión que intentan resaltar la individualidad u originalidad mediante tatuajes, *piercings* o escarificaciones, sin embargo hay que resaltar que éstas han estado presentes prácticamente en toda la historia del hombre y en todas las culturas. Mauro Cervino dice al respecto: “No existen culturas que no hayan realizado intervenciones en el cuerpo: en todos los casos está siempre presente el



deseo de concebir al cuerpo como un medio de comunicación más allá de la funcionalidad de sus órganos.” (Cervino, 2007: 8).

El uso del cuerpo desde finales del siglo XX hasta la actualidad, a más de ser un soporte de creación o un motivo de exploración del subconsciente individual y colectivo, ha sido un recurso para abordar temáticas relacionadas con la manipulación genética, la sexualidad, la enfermedad, la escatología y la muerte. Como dice el catedrático Gabriel José María “El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. Los artistas le confieren una nueva dimensión invistiéndolo, utilizándolo de distintas maneras.” (José María, 2007).



Julio Mosquera, *Chanel n.º 5*, feto humano y alas de pichón, 2011

I.2 El cuerpo mirado desde la Antropología: simbología de la sangre, la leche, el semen y el cabello en distintas culturas.

La sangre

Se puede analizar la simbología del cuerpo desde épocas anteriores hasta la nuestra bajo una perspectiva antropológica y psicológica, así como desarrollar varias reflexiones sobre la sangre como principal asociación del rojo, de los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se relacionan con el sol.

A estos valores se les vincula con todo lo que es bello, noble, generoso y elevado. La sangre simboliza también el calor vital y corporal, y la luz, que corresponde al aliento y al espíritu. Como principio corporal, es el vehículo de las pasiones.

Algunos pueblos la consideran como el conducto del alma; cuidan de no derramarla en los ritos de sacrificio. En Nueva Zelanda todo objeto que reciba aunque sea una gota de sangre de un gran jefe resulta sacralizado. Hallamos aquí el simbolismo de la comunión por la sangre o del compromiso por el juramento de sangre.



“La sangre se considera universalmente como el vehículo de la vida” (Gheerbrat, 1988: 910), e incluso se le atribuye el origen de la descendencia humana. Según diversos mitos ésta da también nacimiento a las plantas y a los metales, o mezclada con la tierra da vida a todos los seres.

En la antigua Camboya la sangre proveniente de sacrificios rituales proporcionaba la fertilidad, la abundancia y la felicidad y servía para presagiar la lluvia.

En algunos pueblos del Asia Central se conservan mitos que relacionan la sangre con el fuego celeste. En uno de esos mitos, el mundo agoniza por un incendio causado por la muerte de un árbol sagrado que derrama su sangre sobre la tierra transformándose en fuego. Asimismo, en la tradición cristiana tenemos las leyendas del Grial que sostienen que “La sangre mezclada con el agua que fluye de la llaga de Cristo, recogida en el Grial, es por excelencia el brebaje de inmortalidad. Lo es con mayor razón en el caso de la transubstanciación eucarística.” (Gheerbrat, 1988: 910).

Para los tártaros del Altai, el Dios supremo envía un héroe que derrama su sangre y se transforma en llamas al combatir con el diablo. De igual manera, según un poema Alemán del siglo IX, la

sangre prende fuego y devora la tierra, lo mismo que en las revelaciones rusas del pseudo Metodio.

El hombre baruya (tribu de Nueva Guinea) habla de la sangre menstrual con una actitud casi histérica, mezcla de disgusto, repulsión, y sobre todo miedo. “Es una sustancia que ellos comparan con la sangre vomitada, orinada o defecada por aquellos condenados a una muerte próxima, aquellos que son víctimas de embrujos en los cuales el espíritu les devora el hígado.” (Gheerbrat, 1988: 44).



Copia del retrato perdido de Erzsébet Báthory

La historia nos ha dado también personajes siniestros como es el caso de Erzsébet Bathory (Hungría, 1560-



Eslovaquia, 1614), más conocida como *La Condesa Sangrienta*, aristócrata perteneciente a una de las más ilustres familias europeas. Según la leyenda, fue una asesina en serie obsesionada por la belleza que mataba a doncellas para bañarse con su sangre y mantenerse joven. Se dice que llegó a asesinar a 630 personas. (Ferrer, 2012).

La leche

Con respecto a las acepciones conferidas a la leche materna, en la Biblia se encuentran varios capítulos que mencionan a este fluido como el símbolo del alimento espiritual. Para san Pablo (1 Cor 3,2 y Heb 5,12) por ejemplo, es la comida para los estómagos delicados de los niños y de aquellos que aún no son aptos para recibir alimento sólido.

Tiene además otro aspecto popularizado por la iconografía cristiana de la Edad Media: se le relaciona con la buena madre dando la leche de la verdad, por oposición a la mala madre que da el seno a las serpientes. Ser amamantado por la madre divina es signo de adopción y, en consecuencia, de recibir el conocimiento supremo. Heracles es amamantado por Hera, y san Bernardo por la Virgen, lo que le convierte en el hermano adoptivo de Cristo.

La piedra filosofal es denominada ocasionalmente como la leche de la Virgen (alimento de inmortalidad). El esoterismo islámico por su parte, ve en ella un símbolo de iniciación. Mientras que al batir un océano de leche, según refiere el Ramayana, nace el *amrita* (brebaje de vida).

En el lenguaje tántrico la leche es la *boddchitta* (pensamiento y semen a la vez) que se eleva hacia el centro umbilical, denominado el *manipura* chacra. La leche está tradicionalmente relacionada con la luna, cuya luz es lechosa. Esta idea se halla particularmente presente en la mitología sumeria.

En numerosas tradiciones la leche era el símbolo de la fecundidad, se asociaba con el fuego celeste o uránico. En el Asia central, así como en la Europa antigua, se creía que era lo único capaz de apagar el fuego encendido por un rayo. Se ofrecían copas con leche a las divinidades del trueno, o bien en el Altai, un caballo blanco como la leche.

Según una leyenda contada por Ibn Omar, Mahoma había dicho que soñar con leche es soñar con la ciencia o con el conocimiento.

Para Pseudo Dionisio Areopagita, las enseñanzas de Dios se comparan con



la leche por su energía capaz de procurar el crecimiento espiritual. Como alimento líquido, simboliza la marea superabundante que se ocupa de extenderse a todos los seres, alimentándolos con el conocimiento de Dios. Por esta razón sus palabras se comparan al rocío, al agua, a la leche, al vino y a la miel, porque tienen como el agua, el poder de hacer nacer vida; como la leche, el de hacer crecer a los vivos; como el vino, el de reanimarlos; como la miel, el de curarlos y conservarlos a la vez.

De acuerdo al mito de Osiris se vertía leche sobre las 365 mesas de ofrendas que rodeaban su tumba, esas lloviznas

ayudaban a la diosa a resucitar cada mañana.

Asimismo, entre los celtas la leche equivalía a la bebida de la inmortalidad, cuando el trance de la embriaguez no era necesario.

Según la mitología griega, Hermes, el mensajero de los dioses, puso a Heracles sobre el pecho de Hera mientras dormía, para que se amamantara de su leche divina, pero al despertar la diosa descubrió a Heracles y lo retiró bruscamente y la leche siguió manando, esparciéndose por el universo y dando origen así a la Vía Láctea. (Squiripa, 2009).



Rubens (1577-1640), *El origen de la Vía Láctea*, Museo El Prado, Madrid



Se conocen también sus virtudes curativas: el druida Drostan recomendó al rey de Irlanda ordeñar ciento cuarenta vacas blancas y derramar la leche en un hoyo del campo de batalla para sanar a los soldados heridos por las flechas emponzoñadas de los bretones. Quienes fueron sumergidos allí se curaron. (Godelier, 1996).

En el plano físico y espiritual la leche es también un símbolo de alimento y fecundidad, así como la insignia de la inmortalidad. Se la canta cada mañana desde los orígenes del Veda en el Agnihotra, la oración de la India.

El semen

En lo concerniente al fluido seminal podemos recordar a Galeno, quien afirmaba que el semen proviene del cerebro, teoría que fue difundida extensamente en la Edad Media.

También en el Sefer ha-Bahir se dice que la médula espinal va del cerebro al falo y que de ahí proviene el semen. De acuerdo a ello el semen es el emblema de la potencia de la vida, y la vida humana desciende del cerebro que es el centro de las facultades del hombre y lo que le caracteriza.

Para los integrantes de la tribu baruya el semen nutre a la mujer y le da fuerza

para tener hijos y trabajar. Antes de que el niño haya sido concebido, el futuro padre ha comenzado a acumular en el cuerpo de su esposa el semen que se transformará en leche.

El poder de los varones baruya reside en su esperma, se cree que éste forma los huesos de los niños cuando están en el vientre materno. Para ellos el semen combina el poder de vida que fue propiedad de las mujeres al principio, pero les fue robado, concediéndoles la propiedad de dominio exclusivo a los hombres.

El líquido seminal o agua del pene, como ellos lo llaman, es utilizado en sus ritos de iniciación: dan de beber a los niños varones el semen de los iniciados mayores para nutrirles y transmitirles su fuerza masculina. (Godelier, 1996).

El cabello

De acuerdo a creencias de varias culturas el cabello mantiene un vínculo con la persona después de su fallecimiento, al igual que las uñas y otras partes del cuerpo.



Cofre con reliquias: huesos y cabello, de la Santa Agatha Lin Zhao
Casa Museo de la Venerable Pauline Jaricot, Lyon (Francia).

También se le atribuye propiedades espirituales, como lo demuestra la costumbre católica de preservar mechones de cabello de los santos, lo que implica no solamente un acto de veneración, sino un anhelo de reciprocidad. Por una razón similar es usual que los padres conserven rizos de cabellos y los primeros dientes de leche de sus hijos; estas prácticas significan, más que perdurar el recuerdo, la voluntad de inmortalizar a la persona amada.

El cabello es portador de virtudes o poderes extraordinarios, como es el caso de Sansón, quien simboliza la fuerza y la virilidad.

En la historia de las dinastías chinas se cuenta que Tang el Victorioso se ofreció como mártir para proporcionar la felicidad a su pueblo, para ello se cortó el cabello y las uñas como ofrenda.



Para lograr la Gran Obra de la fundición de las espadas Kanttsiang y su mujer Mo-ye ofrecen como sacrificio sus cabellos y sus uñas cortados arrojándolos al horno; el mismo hecho se encuentra en la alquimia occidental.

En Vietnam el cabello cortado o arrancado por el peine no se tira, ya que puede influir mágicamente sobre el destino de su propietario. Los vietnamitas han creado una especie de mántica capilar para sacar conclusiones relativas al destino y al carácter del individuo por la disposición de sus centros pilosos.

En la antigua China, tener el cabello rapado significaba una mutilación que impedía el acceso a ciertas funciones, el corte del cabello correspondía no solamente a un sacrificio sino a una rendición, figuraba la renunciación -voluntaria o impuesta- a determinados privilegios y a su propia personalidad. Asimismo se creía que "la edad de la virilidad es aquella en la que se dejan crecer los cabellos." (Godelier, 1996: 218).

Para los chinos cortarse el cabello era igual que cortar los árboles de una montaña: hacía cesar la lluvia. En el sentido ritual había todo un significado que se definía de acuerdo a la manera en la que lo dispusieran (suelto, recogido o esparcido). Para esta

cultura hoy en día llevar el cabello corto es un signo de duelo, mientras que en otro tiempo fue una señal de sumisión.

El cabello es también una ligadura simbólica de la apropiación, o incluso de la identificación.

Dejarse crecer el cabello al igual que la barba y el bigote sin cortarlo ni peinarlo es signo de duelo para numerosos pueblos.

Los barbudos de Fidel Castro son un ejemplo en la historia contemporánea: éstos hicieron voto de no rasurarse ni cortarse el cabello hasta que no hubiesen liberado a Cuba de la tiranía de Batista.

Por otra parte, para quienes decidieran formar parte de algunas sectas o monasterios el corte de cabello es obligatorio.

En Sumatra, el cabello se considera el asiento del alma, o de una de las almas. Se enseña a los niños que lo lleven largo para que no corran el riesgo de perder el alma que allí reside.

Numerosos pueblos hacen del primer corte de cabello de un infante la ocasión para celebrar una ceremonia destinada a desviar a los espíritus maléficos, ya que el pequeño se vuelve vulnerable a las fuerzas malvadas por



el hecho de ser despojado de una fuerza vital. Este ritual se practica sobre todo entre los indios *hopi* de Arizona.

El cabello está relacionado con la hierba -cabellera de la tierra-, y por lo tanto con la vegetación, mientras que la idea de crecimiento está ligada a la ascensión, por eso se dice que el cielo derrama las lluvias fecundantes que hacen subir hacia él las plantas de la tierra, así como los dioses uránicos se convierten en mensajeros de los hombres. (Gheerbrat, 1988).

Por ser la cabellera una de las principales armas de una mujer, el hecho de mostrarla o esconderla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva. En la iconografía cristiana se caracteriza a María Magdalena siempre con el cabello largo y suelto como signo de abandono a Dios más que como representación de su condición de pecadora.

Antiguamente en Rusia una mujer casada ocultaba sus trenzas, mientras que las jóvenes llevaban únicamente una descubierta como signo de virginidad.

La idea de provocación carnal ligada a la cabellera femenina se encuentra igualmente en el origen de la tradición

cristiana, según la cual una mujer no puede entrar en una iglesia con la cabeza descubierta.

En la Edad Media los ermitaños se hacían cortar el cabello una vez al año porque no lo consideraban un signo ornamental, en cambio aquellos que accedían a la religión eran tonsurados como signo de penitencia.

En cuanto a los laicos, las mujeres no tenían el derecho de llevar el cabello corto, salvo en los períodos de penitencia.

La importancia dada al cabello en otros tiempos era tan grande que una desobediencia en este orden podía privar al testarudo de entrar en la iglesia y recibir sepultura religiosa.

Dentro de los sacramentarios antiguos y medievales el corte de cabello de los adolescentes iba acompañado de rezos. Aún se conservan oraciones al respecto.

Para terminar con esta variada recopilación de referencias que se basa en estudios de simbología así como de tradiciones provenientes sobre todo de culturas orientales, se puede decir en síntesis que el uso de elementos corpóreos responde a creencias espirituales y valores sagrados. Cada una de estas ceremonias y los elementos rituales incorporan un



sentido mágico o religioso que al mismo tiempo manifiesta una reiteración del milagro de la vida, mientras que en las culturas de occidente el cuerpo se ha convertido en un fetiche frívolo e idealizado por los cánones de belleza y consumo que impone la sociedad contemporánea.



Mujer de la etnia Hamer con peinado tradicional⁵

Cortar y cambiar el color del cabello en la actualidad no significa más que ajustarse a los esquemas de la moda, en tanto que los fluidos corporales son vistos únicamente como desechos del organismo. La adopción de cánones y costumbres occidentales ha provocado un distanciamiento del sentido esencial y mágico de las cosas, al tiempo que promueve una cultura artificial del cuerpo que se empeña en ocultar todo signo de decadencia o mortalidad.

⁵ Los peinados femeninos se hacen con barro de color ocre y rojizo y grasas animales, dándoles así su consistencia característica.

Como respuesta a lo expuesto, el uso de fluidos orgánicos y cabello en mi trabajo ha sido durante algunos años el medio que me permite crear, dialogar y proponer nuevas miradas que amplían la apreciación respecto al cuerpo. Encuentro muchas similitudes personales con la percepción que se tiene del cuerpo en el mundo oriental y creo que es fundamental aprender a explorar y reconocer parte de nuestra propia corporalidad para alcanzar un conocimiento más cabal de la existencia.



I.3 Subjetividades del cuerpo: significados, definiciones y percepciones



Hans Bellmer, Dolls

El investigador Jordi Planella ⁶ ha realizado un minucioso estudio sobre los diferentes significados y definiciones que se han dado al cuerpo; éste afirma que detrás de dichos conceptos se encuentra un sistema de valores que se desarrolla bajo un determinado contexto socio histórico que es indispensable interpretar.

Entre los conceptos más relevantes que el autor menciona, los mismos que han sido obtenidos de diccionarios de lengua general, se subrayan los vínculos del cuerpo con tradiciones griegas y cristianas, las cuales promulgaban la inmortalidad del alma. Es decir, que si el hombre se divide en dos partes: cuerpo físico/material y cuerpo persona/ideas, el alma se eleva hacia el mundo inmaterial y lo físico permanece en la tierra.

⁶ Jordi Planella, educador social, Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación, autor de, *Cuerpo Cultura y Educación*, 2006.

Otro de los análisis, de acuerdo a la perspectiva antropológica dualista,



promueve la oposición entre el cuerpo y el alma, éste define a lo corporal como sinónimo de lo físico y al alma como el equivalente de lo psíquico, y por ende no se pueden unir.

Por otra parte, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE,1992), se dice que el cuerpo es “lo que tiene extensión limitada y produce impresión en nuestros sentidos por cualidades que le son propias” (Planella, 2006: 37), mientras que en otros diccionarios de lengua castellana el cuerpo se limita a ser entendido como algo físico, sin la posibilidad de ser interpretado desde otros sentidos.

Al contrario, en el Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI, 1964), se define al “*corpo*” como “la parte física y material que constituye la estructura del ser humano: implica la idea de un organismo que articula en tanto que parte o miembro de una unidad” (Planella, 2006: 37), es así que se deja abierta la posibilidad de entender el cuerpo como una de las partes que conforman la unidad de la persona, pero que no tiene que estar necesariamente contrapuesto a la mente. Así pues, se puede pensar el cuerpo como *hombre, persona*. El GDLI es de los pocos diccionarios que abren la posibilidad de concebir el cuerpo desde su subjetividad.

En la idiosincrasia occidental el cuerpo es considerado como algo que se posee, un objeto que se juzga como una propiedad, exponiendo al sujeto a sumirse en la alienación y al abandono de sí mismo como persona.

El cuerpo es el organismo primario mediante el cual la persona percibe y alcanza una comprensión del entorno, así como la comunicación y el contacto con otros individuos.

Lourdes Gordillo⁷ dice “puedo observar mi cuerpo, mirarlo, etc., sólo en la medida en que lo identifico conmigo mismo, yo *me miro, me observo*, pero, en cualquier mirada, palabra, acción, yo soy el que estoy presente, yo soy el que hablo, el que sufro y el que siente. En consecuencia, que mi forma de tratar el cuerpo afecta a todo mi ser, no sólo al aspecto corporal, como muy bien ha destacado la fenomenología.” (Gordillo, 2007: 180).

La ciencia por su parte, investiga la interdependencia entre los factores psíquicos y somáticos que se relacionan con el uso de sustancias farmacológicas y los estados psicológicos del hombre que comprenden hábitos alimenticios y

⁷ Lourdes Gordillo, profesora de Antropología Filosófica, Universidad de Murcia, autora de, *La alienación del cuerpo y las patologías de la sexualidad*, 2007.



modos de vida que comprometen al cuerpo como principal objeto de estudio.

En cuanto a la medicina, muchas de las creencias ancestrales reconocen que es impensable curar una parte del cuerpo sin sanar el cuerpo entero. Algunas investigaciones científicas aseguran que en la actualidad se ha vuelto a recordar la importancia de entender al hombre como un todo, éstas afirman que cada dolencia física o psicológica proviene de una zona más profunda a la que se debe acceder para comprender el verdadero padecimiento.

Sartre, en su tesis sobre la alienación, se refería a la condición material del hombre y su relación necesaria con los objetos; aquí el cuerpo es analizado desde la mirada del otro. Se puede conocer al prójimo, señala el filósofo, *en y a través de la corporalidad*, la misma que se encuentra determinada por su relación con los objetos.

“En la revelación de mi ser-objeto para otro debo poder captar la presencia de su ser sujeto” (Sartre, 2005: 314), de esta manera Sartre explica que mi cuerpo es el centro de referencia que dispone de todas las cosas de acuerdo a sus proyectos, de la misma manera en que otros centros, es decir otros sujetos, cuentan con sus propios proyectos en los que mi propio cuerpo, para ellos, es mirado como una cosa

más. Sin embargo, el mismo Sartre dice que gracias a la mediación del cuerpo es posible interiorizar lo exterior y viceversa, es así que la presencia corporal comprende un amplio manifiesto de identidad.

Para el filósofo fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty ⁸ en cambio, la sexualidad es lo que “nos permite introducirnos en toda la dimensión existencial del hombre, ya que al ser la sexualidad expresión de lo más profundo de su actitud existencial, logramos comprender la unidad o el contexto del que forma parte nuestra conducta” (Gordillo, 2007: 185), y en consecuencia el comportamiento del individuo que proyecta su propio mundo a través del cuerpo.

En el ámbito artístico el cuerpo y sus fronteras entre lo material e inmaterial, o el cuerpo como sinónimo de persona, son el resultado de una construcción social que puede hacerse también desde diferentes metáforas, mediante las que se desarrollan las ideas más significativas.

⁸ Maurice Merleau-Ponty (Francia, 1908-1961), fue influenciado por Edmund Husserl. Ha sido clasificado como existencialista, debido a su cercanía con Sartre y Simone de Beauvoir, así como por su concepción heideggeriana del ser, aunque posteriormente debido a su litigio con Sartre, Merleau-Ponty negaba pertenencia o acuerdo con dicha filosofía.



Umberto Eco dice que se debe “tratar también del símbolo, del ideograma, del modelo, del arquetipo, del sueño, del deseo, del delirio, del rito, del mito, de la magia, de la creatividad, del paradigma, del icono; y también, como es obvio, del lenguaje, del signo, del significado, del sentido” (Gordillo, 2007: 170), miradas de las que se ha ocupado y se ocupa el arte mediante la experiencia de lo vivido y lo sentido.



Egon Schiele, *Two Women*, 1915



Capítulo II: Ética y estética del cuerpo en el arte

II.1 Nociones de belleza y disonancia en el arte

Para mí, la mujer es fotografía (...) Las mujeres tienen todos los encantos de la vida. Tienen todos los atributos esenciales: belleza, fealdad, obscenidad, pureza...

NOBUYOSHI ARAKI



Nobuyoshi Araki, *Tanta Belleza*

El arte contemporáneo despliega un sinnúmero de temáticas cada vez más complejas que cambian conforme la sociedad avanza, hoy en día la discusión radica más que en las técnicas de trabajo, en el discurso que afecta a las transformaciones históricas que hablan de una determinada época.

Entre las propuestas teóricas que mejor dialogan con esta investigación se halla el discurso sobre la belleza y la disonancia de Danto, el mismo que plantea otras miradas del cuerpo, a la vez que pone en cuestión las complejas subjetividades de la apreciación de la obra de arte.



Para ello retomamos dicho estudio, donde se afirma que la belleza en el arte guarda en su interior también una estética de lo desagradable que corrobora su hermosura.

Muchos de los creadores actuales trabajan intencionalmente con este concepto, elaboran imágenes difíciles de digerir que evocan la muerte o la violencia, que golpean la retina con estridencia o aspereza, que provocan asco, repulsión o malestar, pero paradójicamente es eso justamente lo que las vuelve bellas, quizás porque son más reales y nos identificamos más con ellas que ante una idealización acaramelada.

Dice Danto: “Pero si en el arte contemporáneo la disonancia se había vuelto compatible con la belleza de las obras, quiere decir que la disonancia no pudo haber sido tan antiestética como parece sugerir el término y el espíritu que éste expresa” (Danto, 2005: 47), y continúa “hay casos en los que la belleza está internamente relacionada con la disonancia, casos en los que la obra no sería disonante si no fuera hermosa.” (Danto, 2005: 47).

Bajo esta perspectiva es oportuno recurrir a la obra de Andrés Serrano (Nueva York, 1950), ya que Danto la cita, y porque considero que es un buen ejemplo de imágenes repulsivas, y sin

embargo, seductoras. En sus fotografías se puede observar personajes seniles, de carnes flácidas, interactuando con jóvenes de piel tersa, cadáveres que aparentan estar apenas dormidos, curas o monjas en escenificaciones eróticas, animales mutilados, objetos sumergidos en fluidos corporales, y cuerpos heridos. José Campos Rojas señala que en el trabajo de Serrano hay “un panorama donde conviven símbolos y arquetipos, fetiches de belleza y horror, personajes del poder y sus uniformes (las fotos de miembros del Ku Klux Klan), la vida y la muerte (La Morgue).” (Rojas, 2003).



Andrés Serrano, *The Morgue*, 1992

De igual modo podemos mencionar a Mapplethorpe (Nueva York, 1989), quien con sus fotografías desafía a lo políticamente correcto: desnudos impúdicos y provocadores, relaciones sadomasoquistas, genitales erectos y parejas homosexuales.



En *Fotografía y Escándalo* se comenta que “su intención no era escandalizar, él trataba de encontrar lo inesperado y de capturar imágenes que no se hubieran visto antes.”⁹ El artista muestra mediante su excepcional dominio de contrastes en blanco y negro, un estado de reconocimiento con el otro que no sólo persigue un resultado estético, sino que aspira también a dejar sentada su visión social y política.

Nobuyoshi Araki (Tokio, 1940) por su parte, nos sitúa en un estado de conflicto al confrontar la belleza del cuerpo y la violencia tanto física como psicológica. Documenta en sus fotografías la industria sexual japonesa del barrio de Kabukichō de manera cruda y violenta, así como la feminidad, la vida urbana de Tokio, el erotismo y la muerte. En su libro *Camera Maniac Diary 1990-1999* presenta una serie de fotografías que fueron tomadas durante la década posterior a la muerte de su esposa. La serie empieza con imágenes de su propia esposa muerta.



Nobuyoshi Araki, *Les cordes*, 2003

Por otra parte Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954), una de las artistas más influyentes del arte contemporáneo, comenta: “El rango de lo ultra feo siempre me ha fascinado. Las cosas consideradas no atractivas e indeseables me han interesado particularmente. Y algunas me parecen realmente bellas.” (Grosenick , 2001: 488).

Su principal leitmotiv es el autorretrato; mediante la fotografía y el performance escenifica imágenes con una carga de misterio, drama y falsedad. En su etapa más temprana caracterizó personajes que emulaban a los del cine de los años 50 en situaciones de angustia, desamor y drama. Su discurso feminista expone un lado mucho más íntimo que el de la carne, muestra con ironía apropiaciones de cuadros clásicos y retratos de damas de sociedad, así como imágenes descarnadas para las que emplea maniquíes y prótesis de plástico, todas

⁹ Reportaje, *Robert Mapplethorpe: Fotografía y escándalo*.
www.funversion.universia.es/tendencias/reportajes/mapplethorpe.jsp. Acceso: febrero, 2012.



éstas bajo un tono grotesco, aunque seductor.



Cindy Sherman, *Autorretrato*, 1989



Cindy Sherman. *Untitled Film Still #5*, 1980

Sin duda la ambigüedad entre belleza y disonancia, a la que se refiere Danto, en los mencionados artistas, lo que pretende finalmente es hurgar en espacios que no queremos ver o reconocer y confronta al espectador ante situaciones que no muestran la intimidad del cuerpo y todo lo que éste conlleva: erotismo, vulnerabilidad,

decadencia, decrepitud, y, porqué no: belleza. Como diría el citado teórico “Me refiero a que existen descripciones de estados que serían aceptados como bellos o como feos prácticamente por cualquiera, especialmente si se comparasen entre si.” (Danto, 2005: 71).



II.2 El cuerpo humano utilizado como soporte de expresión artística.

En ningún otro período de la Historia, ni del Arte, el cuerpo humano ha sido tan expuesto y sobreexpuesto de una forma tan brutal como en la contemporaneidad.

ROSA NAHARRO DIESTRO

Como ya hemos señalado, el uso del cuerpo en el arte contemporáneo ocupa un lugar importante, es uno de los espacios de atención de la antropología social.

Las distintas miradas del cuerpo y su construcción cultural en función de las dinámicas ideológicas, ha motivado a algunos artistas ha utilizar el propio cuerpo para hablar de diversas problemáticas, entre ellos Santiago Sierra (Madrid, 1966), quien muestra una obra cargada de reivindicaciones sociales y políticas en torno al absurdo de las relaciones de poder establecidas y los problemas sociales que acarrea la economía capitalista.

Para muchas de sus obras ha contratado con remuneraciones muy bajas a gente común, a cambio de que se presten como medio para evidenciar determinadas problemáticas. Como ejemplo de ello se puede señalar la obra *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Cuba, 1999), en la que seis jóvenes desempleados recibieron US\$ 30,00 por permitir que

se les tatuara una línea en la espalda. Igualmente, por US\$ 15,00 y una colación contrató a 184 trabajadores peruanos (2007) para la realización de una serie fotográfica y una acción.

Otro ejemplo es *El Pasillo de la Casa del Pueblo* (Bucarest, 2005), en el que dispuso de 396 mujeres quienes pedían caridad a lo largo de un estrecho corredor de 240 metros de largo, o *Montaje de una sinagoga convertida en cámara de gas* (245 metros cúbicos, Alemania, 2006), con la que trataba de transmitir al público la sensación de las cámaras de gas de los campos de exterminio nazis, o *Dientes de los últimos gitanos de Ponticelli* (2008), en la que exhibió fotografías de los dientes de las dos últimas familias de gitanos que quedaban en ese pueblo. El propio Sierra comenta en su página Web que dos días después todos ellos se fueron debido a que sus viviendas habían sido quemadas.

La propuesta cruda, radical y reflexiva

de Sierra¹⁰ en torno a la idea del cuerpo como consecuencia de la problemática social es, sin embargo, ambigua y cuestionable porque sobrepasa los límites del respeto por el cuerpo del otro.



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, Cuba, 1999



Santiago Sierra, *Línea de 160 cm. tatuada sobre 4 personas*¹¹, España, 2000

¹⁰ Cabe mencionar que el artista ha demostrado una actitud seria y comprometida con sus convicciones artísticas al punto de rechazar en 2010 el Premio Nacional de Artes Plásticas de España, alegando que: "El arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio" www.elpais.com/articulo/cultura/Santiago/Sierra/renuncia/nacional/. Acceso: abril, 2011.

¹¹ Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para que consintieran ser tatuadas.

Igualmente Orlan (Francia, 1947), la estrambótica artista, causante de muchas controversias por la manera crítica y cruda de manifestar su posición como mujer y artista, es un claro referente de la incomodidad y el rechazo al estereotipo de belleza que vive la cultura occidental, la misma que se halla sometida a las exigencias de la sociedad globalizada y consumista que impone sus propios arquetipos sobre el cuerpo.

Orlan, además de haber cambiado su nombre, ha transformado su rostro y su cuerpo mediante la cirugía estética. Los quirófanos son su espacio de trabajo y su cuerpo es su principal medio de expresión. Se ha expuesto a diez operaciones para cambiar su aspecto de forma drástica; en la actualidad posee dos cuernos en su frente que los maquilla de color plateado.

A partir de 1990 esta artista comenzó a realizar sus "acciones quirúrgicas", en las que se ha sometido a operaciones de cirugía estética, documentándolas mediante fotografía y video. En algunos casos los performances han sido transmitidos en directo a diversos centros de arte.

En una de sus obras más polémicas, *Orlan as Frankenstein's fiancée*, la



artista transformó su rostro para conseguir el ideal de belleza según el canon clásico. Para ello reemplazó sus facciones por las de pinturas y esculturas realizadas por grandes artistas, como la barbilla de la *Venus* de Botticelli, la frente de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, los labios de *Europa* de Francois Boucher, la nariz de la *Psique* de Gérôme, y los ojos de Diana de una pintura francesa del siglo XVI.



Orlan, registro fotográfico de una de sus acciones a las que ella denomina "Carnal Art"

Para otros artistas en cambio, se puede apreciar una búsqueda estética en la que convergen expresiones formales y

conceptuales que le otorgan de alguna manera un halo al manejo del cuerpo, poéticas que pertenecen a la esfera de los afectos; artistas que consiguen dar forma, mediante la intuición, a algo de carácter irrepetible que revela un significativo mundo interior.

Un buen ejemplo de esto es la obra de una de las artistas contemporáneas más reconocidas, Mona Hatoum (Líbano, 1952), quien realiza esculturas, instalaciones, video-instalaciones, acciones, performances y obras sobre papel.

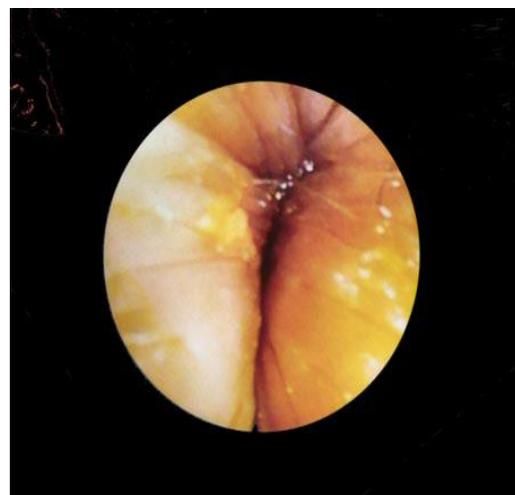
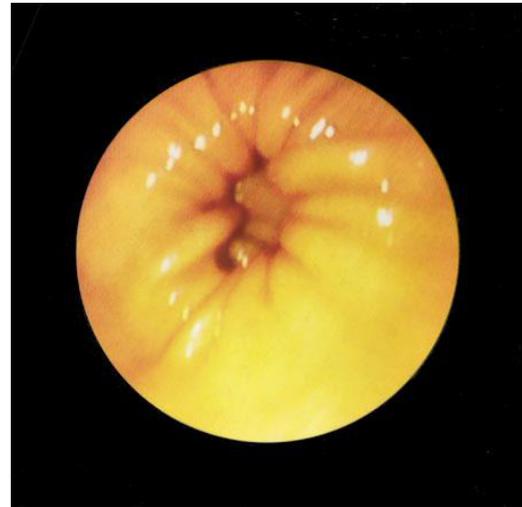
Hatoum pertenece a una familia palestina originaria de la ciudad de Haifa que en 1948 se vio obligada a trasladarse a Beirut. En 1975, cuando la artista se encontraba de visita en Londres, estalló la guerra en el Líbano, motivo por el cual no pudo volver a su país. Todo este panorama conflictivo seguiría influyendo posteriormente en su obra artística. Las ideas del exilio, de la pérdida de la identidad, de las estructuras de poder, de estar siempre en un camino incierto en cuanto a su destino, el desplazamiento, entre otras, están en la génesis de obras conmovedoras en las que el cuerpo, tanto el propio como el del espectador, y la radical transformación del concepto de "hogar", son puestos bajo la mira.



Su obra está continuamente cargada de un denso contenido político marcado por acciones temporales, muestra de ello es el video instalación *Measures of Distance (Medidas de Distancia, 1988)* en el que relata su partida desde Beirut: en una pantalla se observan las cartas escritas en árabe que fueron enviadas por su madre y al mismo tiempo se sobreponen con imágenes de la artista bañándose mientras son leídas en voz alta en inglés. También se escucha la voz de su madre hablando abiertamente de sus sentimientos. Este vídeo muestra claramente su preocupación por el estereotipo de las mujeres árabes y las relaciones materno filiales.

En otro de sus vídeo-instalaciones, *Corps étranger (Cuerpo extraño, 1994)*, utiliza la tecnología endoscópica para penetrar en diferentes orificios de su cuerpo, lo que significa mirar el cuerpo desde un contexto de género, enfrentando al espectador al poder metafórico del cuerpo y a conceptos como lo público y lo privado en la imagen de lo femenino. Según sus palabras “Una obra de arte primero se siente físicamente; las asociaciones, ideas y conceptos vienen después de ese choque inicial.” (Hatoum, 2005).

Su obra se desplaza en una escala de intimidad poco convencional y tienen como objetivo involucrar al espectador



Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994

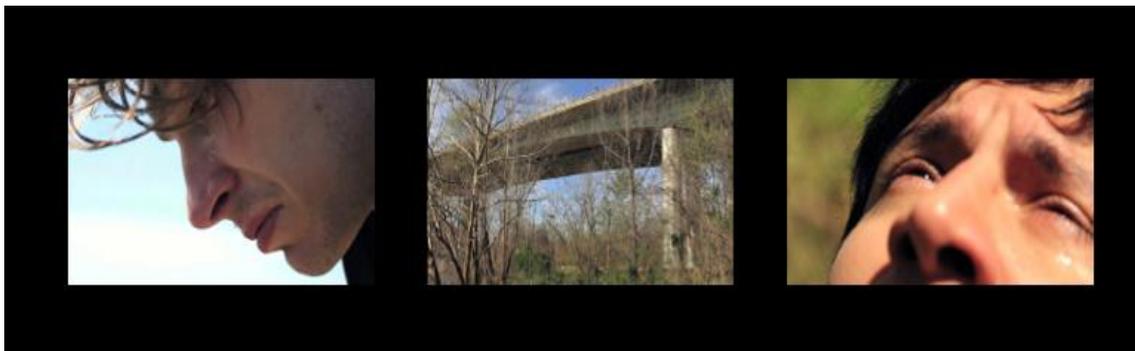


emociones de conflicto, deseo, repulsión, miedo y fascinación.

En las últimas cinco décadas el uso del cuerpo en el arte ha sido un tema de intensos debates en los que se cuestiona los límites entre ética y estética, pero más allá de la discusión en torno a lo moral o ético, es

importante demarcar hasta dónde llega la libertad del artista para exponer al cuerpo ante situaciones de riesgo, ya que en algunos casos se ha puesto en peligro incluso la vida humana. Como sabemos el arte es una práctica de total libertad, y por lo mismo amerita ser tratado con conciencia y responsabilidad.

II.3 Artistas ecuatorianos que utilizan la corporalidad como principal herramienta de creación.



Oscar Santillán, *El manifiesto de la Telepatía*. El artista atrapa con sus propios ojos las lágrimas de un hombre sobre el puente. Video Ed.3, 2011

El cuerpo, como hemos visto, ha sido el tema central de muchas obras en el transcurso de la historia, las concepciones de las que ha sido objeto responden al contexto cultural y a la relación con la sociedad y el entorno, no obstante Le Breton considera que el cuerpo moderno implica “la ruptura del sujeto con los otros” (Le Breton, 1990),

lo cual corresponde a una estructura social individualista.

Por otra parte la dislocación entre ser y cuerpo ha generado concepciones que dan más importancia al hecho de poseer un cuerpo más que ser un cuerpo, lo que ha motivado a artistas de todos los tiempos a explorarlo

mediante diversos medios plásticos.

A continuación se hace un breve recorrido por la obra de los artistas contemporáneos ecuatorianos Ana Fernández, Paulina León, María Dolores Ortiz, María Teresa Ponce, Sara Roitman y Oscar Santillán, desde la sociología y la simbología, cuyo tema central es el uso del cuerpo como herramienta creativa.

La investigación del cuerpo en el contexto artístico local abarca un amplio panorama de sentidos y variadas estrategias de creación. *La Dupla*, por ejemplo, obra realizada por Paulina León (Quito, 1978) y María Dolores Ortiz (Quito, 1974), quienes exploran la corporeidad desde la psicología, valiéndose del video, el performance, y la instalación. En ésta se relatan algunos episodios sociales de dos hermanas siamesas, Leonela y Lucrecia Gómez, cuyos cuerpos están unidos lateralmente por el abdomen y una de sus piernas. La intrigante criatura deambula por las calles de Quito, realizando sus actividades cotidianas. Lo que acontece a lo largo del film proyectado al estilo *reality show* es un montaje entre ficción y realidad con recursos teatrales, *performáticos* y plásticos que ironizan a los personajes.

La obra, propone mediante el humor y la parodia una compleja reflexión sobre

conceptos como “la individualidad, la privacidad, la normalidad, los cánones de belleza, el circo contemporáneo a través de la manipulación mediática.” (León, 2010).

Cuestiona además el sentido de un cuerpo expuesto a la ideología moderna en la que se toma a éste como un objeto modificable en aras de alcanzar la perfección.



Paulina León y María Dolores Ortiz, *La Dupla*, Quito, 2008

El imaginario del cuerpo en la actualidad ha trastocado el sentido de cuidado, entendimiento y comportamiento de éste. La proliferación de cosméticos, terapias y ejercicios para mantener o modificar la figura ha llegado a extremos nocivos para la salud. A esto se suman los paradigmas de la cultura occidental que se alimenta continuamente de la imagen, la misma que se muestra a través de un cuerpo-modelo



prediseñado con el afán de vender indefinidamente y responder a las expectativas de una sociedad capitalista.

Le Breton considera que el cuerpo hoy en día es una “prótesis de la identidad”, se lo marca de variadas maneras, mediante tatuajes, *piercings* u otras prácticas para tomar posesión de él. Ahora existe, según el mencionado autor, “la posibilidad de ser otro, de liberarse de lo biológico para darse identidad.” (Le Breton, 1990).

Desde esta perspectiva se efectúan transformaciones que nos llevan a reflexionar sobre el principio semiótico del cuerpo. Ejemplo de ello es el caso del transexual que adopta otra identidad sexual en base a cirugías y la prescripción de hormonas. Otros ejemplos que responden más bien a razones científicas son la manipulación genética, la gestación sin sexualidad, y la experimentación con células madre.

La inconformidad con el cuerpo, en el sentido de querer escapar de él, y la sensación de encierro que éste provoca, fue asumida por tres artistas, María Teresa Ponce, Sara Roitman, y Ana Fernández, a propósito de la exposición *Prisiones (Espacios Mínimos, Fragmentos, Quito, 2007)*, curada por Katya Cazar. La muestra planteaba un diálogo entre artistas de

todo el país y las presas de la cárcel de Quito del cual surgiera un intercambio entre experiencias creativas y vitales en cuanto al espacio que nos limita, ya sea imaginario o real, donde el afuera y el adentro se conjugan. Durante esta experiencia también participaron las presas, quienes formaron parte de un taller en el que se planteaba trascender el encierro físico para mirar aquellos espacios de reclusión íntimos y personales mediante diferentes medios plásticos. Sus trabajos fueron presentados junto a los de los artistas.

María Teresa Ponce (Quito, 1974), presentó la obra *Deshabitados II, Hospital Eugenio Espejo*, cinco fotografías de 65 x 80 cm c/u, 2005, en las que se aprecian imágenes de espacios abandonados, escombros con trazos de dibujos infantiles, y gente en situaciones precarias.



María Teresa Ponce, *Deshabitados*, Quito, 2005



Estas evocadoras imágenes fueron inspiradas, según la artista, en un fragmento encontrado en el diario de un convicto del Centro de Rehabilitación García Moreno Quito, en el que narraba su angustiante encierro y la incertidumbre de la liberación.

Ponce, a través de estas fotografías remite al sufrimiento ajeno con el que ella misma se ve identificada, nos habla de los afectos y la memoria de los espacios deshabitados, a aquellos lugares donde la soledad nos sincera con nosotros mismos. Nos habla también de la necesidad de recordar y de reconstruir las historias personales de la gente, “los rostros de aquellos que habitaron estos escombros. Un no olvidar a los que estuvieron presos de sus vidas como cualquiera de nosotros.” (Ponce, 2005).



María Teresa Ponce, *Deshabitados*, Quito, 2005

Sara Roitman (Chile, 1953, radicada en Ecuador) por su parte, expuso en esta muestra *El Cuerpo habitado: Diana 61Kg.=57,95 cm3.; Daniela 72Kg.=68,40 cm.; Kareem 65Kg.=61,75 cm3.*, Video, DVD, 2007. Un video en el que se registra de manera poética el comportamiento de tres transexuales.

El erotismo y la sensualidad de estas imágenes plantean reflexiones que se vuelven contradictorias en el ámbito de la conducta social, la misma que promueve deliberadamente un determinado patrón de actuación. Con esta obra Roitman rompe provocativamente con las convenciones sociales.

El positivismo del mundo contemporáneo pareciera tener una respuesta científica a todo lo referente al cuerpo; sin embargo hay dimensiones como el erotismo que rebasan lo racional. Bataille al respecto asegura que “el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida; no como objeto de una ciencia, sino como objeto de la pasión o, más profundamente, como objeto de una contemplación poética.” (Bataille, 1970).



Sara Roitman, *TU PIEL MI PIEL*

Sara Roitman utiliza la fotografía como principal medio de creación, generalmente compone sus imágenes empleando muñecos antiguos, objetos encontrados, fotografías de su álbum familiar y todo tipo de elementos curiosos.

Ha realizado fotografías de cuerpos desnudos, y para una de sus series denominada *Yoes, Canto de mi mismo*, llevó a cabo un ejercicio de auto-representación en el que el cuerpo fraccionado simboliza el estado transitorio y nómada en que le ha tocado vivir desde su niñez. Asimismo, le otorga una importante carga simbólica a las prendas de vestir que cubren partes íntimas del cuerpo, como

es el caso de un brassier de su madre perfilado con alfileres, sus zapatos, y un corsé metálico que utilizó tras un accidente, artículos que guardan una memoria privada y traumática.

Estas obras encaran la transición y la liberación de sus propias historias, en las que la religión también ha dejado sus marcas. En palabras del crítico Cristóbal Zapata “sacar a la luz lo escondido, correr el velo de lo invisible, es una de sus operaciones estéticas predilectas.” (Zapata, 2009: 12).

Ana Fernández (Quito, 1963), en la citada exposición, realizó una instalación titulada *Celda*, compuesta por maquetas, textos y dibujos



recopilados por ella desde agosto de 2004 hasta junio de 2007, que se presentó como un conjunto en blanco, negro y rojo, dispuesto sobre la pared de tal modo que proyectaba figuras, escenas y espacios cargados de memoria, generando así un lugar sobrecogedor en torno al encierro, el aislamiento y la soledad; espacios oscuros que a pesar de ello daban cabida a un regreso a uno mismo, un reencuentro entre el ser y el cuerpo.

El trabajo de Fernández explora distintas técnicas entre la pintura, el dibujo, la acción y la instalación, las mismas que, según la artista, han sido asumidas como momentos de experimentación. Una de sus principales motivaciones de creación es lo lúdico.



Ana Fernández, *Residencia en la cárcel*, Quito, 2007



En una de sus reconocidas obras, *Procesión* (dibujos en tinta sobre papel recortado e instalado sobre pared), presentado en Arte Actual, FLACSO (Quito, 2007), indaga los espacios desconocidos del ser humano, la psique en la que se da cabida al subconsciente, al inconsciente y a los instintos. Este misterioso recorrido, según la artista, sólo se puede dar por dentro: “es decir adentro del cuerpo, las emociones nos recorren, inmensas, indescifrables, se vuelven espíritus, animales o demonios.” (Fernández, 2007).

Fernández durante algunos años ha cuestionado e investigado los sentidos y sinsentidos de la naturaleza humana, es por ello que mediante sus personajes lúdicos da forma y vida a esos intrigantes seres que invaden nuestro interior, dando origen, según la artista, a todo lo que conforma el cuerpo pensante, materializando lo incorpóreo en huesos, sonidos y carne.

En la obra *Conversaciones de marmanjos y chechelentas en el país de las miñocas* (dibujo y tinta sobre papel) de la misma época, la artista hace una parodia del cuerpo mediante seres humanoides con dos cabezas, varios brazos, pelos, con los órganos sexuales alterados, con extremidades de animales o mutilados, quienes viven y se alimentan de las cosas más

repulsivas y execrables del hombre, sentimientos negativos y sus excrementos. Haciendo visibles aspectos del ser humano que no queremos mirar pero que están allí y de los que nadie es ajeno.

Su trabajo implica toda una investigación entre bocetos, textos, lecturas y recorridos urbanos con los que incursiona en ámbitos entre la ficción y la realidad en búsqueda de lugares indefinibles, creando espacios de fantasía que se contraponen con la crudeza de la realidad con propósitos autorreflexivos.

Finalmente Oscar Santillán (Guayaquil, 1980), joven artista de importante trayectoria, estudia la corporalidad desde posibilidades totalmente inusitadas.

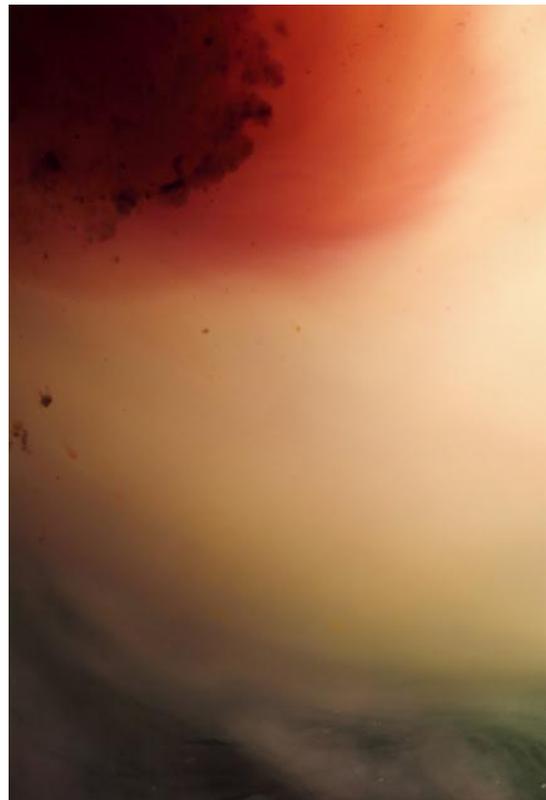
Su imaginación se basa en la continua formulación de preguntas que se hace a sí mismo. Ya en los inicios de su carrera, en su primera exposición individual, *Arte para perros* (Guayaquil, 2002), se planteaba la probabilidad de invisibilizar lo físico- En dicha muestra el ingreso a humanos estaba restringido, estando permitido el acceso sólo a los perros; la única persona que vio lo que había allí, o lo que en ese espacio se ocultaba a la mirada humana, fue el propio artista. Este tipo de estrategias con las que Santillán ha



continuado operando, las utiliza para sumergirse en el laberinto de la ficción, según sus palabras, lo fundamental en su trabajo es “qué es lo que muestro y qué es lo que oculto.” (Santillán, 2012).

De allí que la relevancia de sus obras no radica precisamente en la constatación de sus acciones, sino en el poder que otorga a sus imágenes, las mismas que forman parte de una realidad, exponiendo al espectador ante la incertidumbre y la necesidad de preguntarse si el artista realmente hizo lo que narra.

Algunas experiencias límite con las que Santillán se ha atrevido adquieren un carácter ambiguo y sugestivo en el que su propio cuerpo es materia del experimento. *Color Semen I* y *Color Semen II* (fotografías a color, 100 x 150 cm c/u, Guayaquil), es descrita por Pilar Estrada como “la potente y delicada explosión de colores que surge del registro fotográfico de una masturbación del artista luego de inyectarse pigmentos vegetales en las vesículas seminales.” (Estrada, 2012).



Oscar Santillán, *Color Semen I* y *Color Semen II*, 2011-2012



Santillán de esta manera, toca sutilmente el mundo de la sexualidad como eco de las prohibiciones, en donde la muerte da nacimiento a la vida, a lo que Bataille llamaría un “universo sádico” porque el “impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte.” (Bataille, 1970).

Por otra parte, el artista describe su obra como el resultado de situaciones visuales, las mismas que suceden pensadas en el mundo de las imágenes, a lo que acota “para mi hay algo que va a ser determinante en el siglo XXI: la manera en que tocamos las cosas. No me refiero solamente a las manos, aunque evidentemente es una forma, sino que tocar es el cuerpo mismo. Es la piel, la carne, en un mundo tan mediado que hemos pasado de una relación física a una virtual... y entonces me parece que cuando hablo de la importancia de tocar las cosas, es esencial la importancia que se le otorga a los sentidos y su interacción con el mundo más inmediato, que es la vuelta a ser humano, a crear un nexo con el mundo; en mi mundo más inmediato yo lo hago con la curiosidad.” (Santillán, 2012).

En otra de sus obras *El Manifiesto de la Telepatía* (video, Guayaquil, 2010) en la que el artista atrapa con sus propios ojos las lágrimas que un hombre deja caer desde un puente, se perciben

además inquietudes en torno a la fragilidad de lo masculino. Un gesto absurdo y conmovedor que reafirma la sensibilidad humana y subraya la necesidad de reconocerse en el otro.

En un mundo tan incorpóreo en donde las relaciones humanas se van limitando cada vez más a lo virtual, sus obras hacen énfasis en la necesidad de “tocar”, de recorrer físicamente el lugar que comprende el mundo de los sentidos en donde el cuerpo mismo se compromete con la experiencia, el espacio que marca sus límites y su libertad para con el mundo y a su vez con la humanidad.

Este breve recorrido a través del trabajo de artistas locales es la respuesta a las paradojas de la condición humana, a las incertidumbres vitales, a la necesidad de encontrar una identidad o de entender cómo dialogamos con el mundo.

La pintura, el performance, la fotografía, el arte-objeto, el video y la instalación se han ofrecido en estos casos para pensar el cuerpo más allá de su condición biológica y transformarlo en el lugar donde se guarda la memoria colectiva, donde se deposita el deseo de una y de todas las culturas, o de uno y de todos los individuos.



Capítulo III: Arte objeto, escultura, instalación y pintura con materiales corporales

III:1 Obras que preceden a esta investigación.

Hay un lugar donde su ausencia vuelve a albergarse y localizarse, un lugar del que no puedo escaparme. Me refiero a mi propio cuerpo.

C.S. LEWIS

Así como aprehendemos del medio los sonidos, los gestos, las palabras, y luego la conjugación de realidades en un orden preestablecido por la cultura, bajo un mecanismo similar los elementos del cuerpo que son descartados, ya sea por los cuidados personales o por los procesos orgánicos, pueden transformarse en signos, símbolos, frases e ideas de complejidad estética. Todo es un conjunto que nos pertenece, y los elementos que desechamos o nos sobreviven a pesar de haber sido eliminados van formando parte de nuestra huella por el mundo -huella que cae al pasar la mano por la cabeza, al cuidar de nuestras manos, al deslizar las tijeras-.

Con fluidos, uñas, piel y cabello, elementos que incorporan la memoria del cuerpo aunque ya no formen parte de él, he construido un lenguaje particular que los recupera, que indaga sobre su presencia y ausencia, sobre la

dualidad en cuanto a estar y no estar en el mundo, tan ligada a la dualidad del pensamiento de occidente: blanco-negro, bueno-malo, hombre-mujer, frío-caliente, vida-muerte.

Los elementos corporales que empleo en mi trabajo son de por sí ambiguos en sentidos, pues siendo pequeños y efímeros implican continuidad y trascendencia en la cadena vital, y aunque son fragmentos de materia muerta guardan la memoria orgánica de su origen.

Considero al cuerpo un poema escrito con piel, olores, volúmenes y cavidades, fluidos, colores, texturas y sabores; un espacio para ser explorado y en el que me descubro continuamente cautivada por su poder misterioso y mágico.

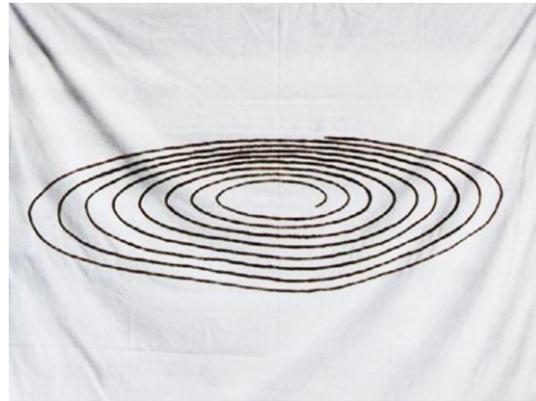
Cada uno de los materiales que se desprenden del cuerpo requiere un procedimiento distinto al emplearlo como medio artístico. El cabello, por

ejemplo, debe ser seleccionado de acuerdo al color y el largo antes de empezar la manufactura de objetos y formas que pueden ser largas líneas, esferas de distinto tamaño, figuras orgánicas o geométricas, para cuya elaboración puedo emplear distintas técnicas valiéndome de nudos, bordándolo, picándolo como un fino polvo, tejiéndolo a *crochet*, o moldeándolo entre las manos.

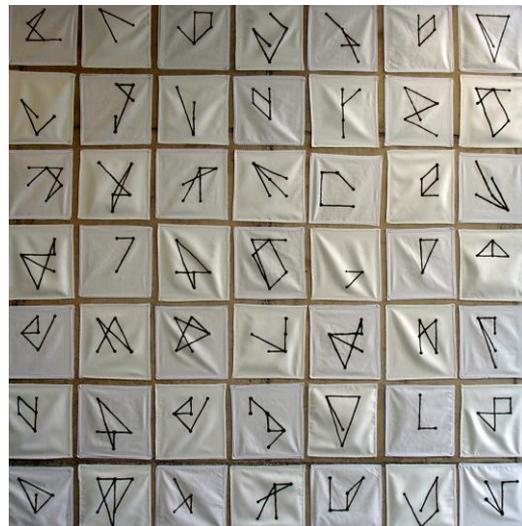
La nueva e inusual disposición de este material le confiere un aura de identidad propia que trasciende a la persona de donde provino.

De hecho, la relación entre cuerpo-interior y espacio-exterior, es decir, la mirada íntima que se tiene de uno mismo y la manera de coexistir con el lugar que habita, es percibida desde mi obra como una proyección del propio cuerpo.

Los movimientos inconscientes que son generados por el cuerpo han sido también motivo de creación en mi trabajo. En obras como *Manera de mover la sopa* y *Libreta telefónica* las imágenes logradas surgieron a partir de reproducir los dibujos invisibles que se trazan en el espacio al revolver una olla o digitar números telefónicos.



Janneth Méndez, *Manera de mover la sopa*, cabello sobre tela, 200 x 260 cm, 2001

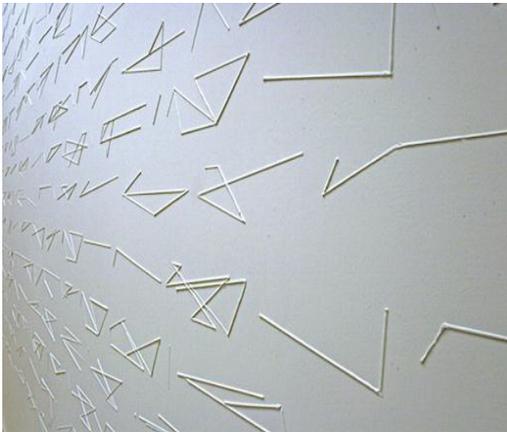


Janneth Méndez, *Libreta telefónica*, 49 dibujos con cabello sobre tela, 32 x 32 cm c/u, 2001

Cristóbal Zapata respecto a *Libreta Telefónica* escribe “Tu trabajo abre un campo lexical y semántico de homonimias que se atraen y timbran (...) nos recuerda que llamar-hablar es también tocar el cuerpo del llamado; contar, llorar, reír en su oído, como se meza, se ordena, se acaricia -tantas veces durante el día- ese cosmos de ceda que es el cabello.” (Zapata, 2007: 5).



De igual manera *Carta* (2007), muestra el trazado de unas líneas con masilla blanca sobre una pared de 10 x 5 mt que se asemeja a un indescifrable jeroglífico que tiene su origen en el movimiento de los dedos sobre el teclado al redactar la carta de invitación que los curadores Cecilia Canziani y Vincent Honoré me enviaron para participar en la exposición *Reaparecidos*.¹²



Janneth Méndez, *Carta*, masilla sobre pared, 10 x 5 mt, 2007

En mis obras el cuerpo ha estado presente no sólo como materia, sino a través de las huellas que dejan algunas de sus partes. Este es el caso de *S/T* (238 impresiones púbicas, tinta sobre tela, 400 x 380 cm, 2004) para la cual

varias mujeres impregnaron con tinta la huella de su pubis en pedazos de tela que luego fueron cosidos hasta conformar una gran tela-mosaico. Las huellas impresas dan una mirada indiscreta a lo que se oculta en el interior de las bragas. De este modo propongo un ejercicio de construcción plástica con un fuerte contenido sensual y erótico.



Janneth Méndez, *S/T* (238 impresiones púbicas), tinta sobre tela, 400 x 380 cm, 2004

Otra obra que responde a mi interés por recuperar el rastro dejado por los cuerpos es *Anillo* (2004). Para la elaboración de ésta me arreglé para obtener secretamente un cabello de cada uno de los nueve artistas con quienes compartí la muestra *Diez Novísimos*¹³ con los que hice un anillo a la medida de mi dedo anular.

¹² *Reaparecidos*, Residencia artística curada por Cecilia Canziani y Vincent Honoré, Curarequito, Artes No Decorativas S.A., Museo de la Ciudad, Quito, 2006.

¹³ "Diez Novísimos", Muestra de la plástica cuencana curada por Cristóbal Zapata, Salón del Pueblo, Cuenca 2002. Galería Maddeleine Hollander, Guayaquil, 2003.



Janneth Méndez, *Anillo*, cabello sobre alpaca, 1,6 cm de diámetro x 0,3 mm de espesor, 2004

Así también, la curiosidad por saber qué ocurre más allá de los límites de este cuerpo frágil me ha llevado a una serie de cuestionamientos que se enfocan principalmente en el espacio de tránsito, en ese umbral entre la vida y la muerte. La sangre por tanto está presente en obras como *Pasado mañana es miércoles*, a manera de huella que impregna el plano físico y que es también perceptible desde otro lado, tal como una lámina de cristal que separa y conecta al mismo tiempo los dos estados.

Las figuras caleidoscópicas recortadas en papel y empapadas con el fluido conforman una composición que se dispone a dos centímetros de la pared estableciendo un tabique entre el espectador y el muro.



Janneth Méndez, *Pasado mañana es miércoles*, Cuarenta y dos figuras elaboradas con sangre humana, papel de arroz y resina vinílica, 196 x 142 cm, 2009



Janneth Méndez, *Pasado mañana es miércoles* (detalle), cuarenta y dos figuras elaboradas con sangre humana, papel de arroz y resina vinílica, 196 x 142 cm, 2009

En *Arcano XII* igualmente, la sangre es utilizada para realizar un ejercicio de auto representación ejecutado a manera de un palimpsesto.

Para ello empleé como imagen inicial la iconografía del arcano número doce del Tarot, El Colgado. De acuerdo a la numerología, ésta es la carta que me representa en la mencionada baraja.

Sobre ésta fui señalando y etiquetando los puntos donde he sufrido heridas o afecciones físicas a lo largo de mi vida. A continuación cubrí parcialmente con

pintura esa suerte de mapa de lesiones, que resume el transcurso del tiempo vivido.

El resultado de la imagen velada continuó siendo el soporte para marcar momentos y estados cada vez más subjetivos, los mismos que a su vez sirvieron de base para generar el entramado final.



Janneth Méndez, *Arcano XII* (detalle), sangre y acrílico blanco sobre papel kraft, 262 x 163 cm, 2012

En otros casos he aprovechado la pequeñez e insignificancia física del material para establecer un diálogo entre la obra y el espacio en el que el rol protagónico corresponde al vacío. Es el caso de *Línea*, instalación conformada por una delgada línea de cabello que la extendí sujetándola con agujones, haciéndola recorrer por todas las paredes de las distintas salas y corredores del Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura de Cuenca. Este filamento, que pasaba casi inadvertido, compuesto por miles de hebras de cabello de donantes involuntarios (el cabello lo recogí de varias peluquerías de la ciudad) de alguna manera conjuraba la presencia de estas personas en el vacío del lugar.



Janneth Méndez, *Línea*, hebra de cabello de 360 mt de longitud y agujones sobre pared, 2006



Otro ejemplo es *S/T* (2007). En este caso cubrí totalmente con cabello cinco escaleras de 4,70 m de largo y las dispuse una junto a la otra en la pared, como si fueran a ser utilizadas, sugiriendo el ascenso y descenso entre el espacio terrenal y celestial.

Las escaleras, objetos propios de labores rudas y que aluden a la construcción, en este caso quedaron inutilizadas por el afelpado revestimiento, transformándose de tal modo en objetos absurdos, propios del universo onírico.

Por otra parte *Tubo* (2007), un tejido tubular de cabello que se extiende de extremo a extremo de la sala, es una obra que recuerda el interior anatómico y, como en obras anteriormente descritas, confiere al vacío un rol protagónico, pero en este caso deja lugar a la idea de que los espacios vacíos que el cuerpo ha dejado podrían ser útiles para otras cosas como los recuerdos y los sentimientos, o para esas otras que, sin nombre y sin lugar definidos, transitan por nuestra condición humana.



Janneth Méndez, *S/T*, cinco escaleras cubiertas de cabello, 470 x 50 x 7 cm c/u, 2007



Janneth Méndez, *Tubo*, cabello tejido a crochet, 270 cm x 7 cm, 2007



III.2 Curadurías y crítica sobre las obras.

A partir de mi formación como artista visual en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, 2002, he participado en eventos nacionales e internacionales entre los que destaco los siguientes reconocimientos conseguidos y exposiciones realizadas:

Reconocimientos: Mención de Honor Salón de Arte Contemporáneo Fundación El Comercio, Quito, 2001 y 2004; Primer Premio, VIII Salón Nacional de Arte Contemporáneo Quito, 2002; Segundo Premio, Salón de Julio Guayaquil, 2004

Exposiciones: Galería dpm Arte Contemporáneo Guayaquil 2003 y 2001; Salón Nacional de Arte VII Bienal de Cuenca 2001; *Arte Contemporáneo del Ecuador*, Museo Pedro de Osma Lima, 2002; Salón Nacional de Arte Fundación El Comercio, Quito 2005, 2004, 2002 y 2001; *Miel*, Alianza Francesa Cuenca 2002; Salón de Julio Guayaquil 2012, 2008, 2007, 2005, 2004 y 2003; *Corporal*, Florida Atlantic University EE UU, 2003; VIII Bienal de Cuenca 2004; *Libreta telefónica*, Galería Animal, Chile 2005; *Neologismo Encarnado*, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, 2006; *Retrospectiva*, Galería Proceso,

Cuenca, 2007; II Bienal de Performance, Chile 2008; Flacso, Quito, 2007; *Retrospectiva*, Alianza Francesa Quito, 2008.

Durante este tiempo ha sido fundamental el apoyo de los críticos de arte Carlos Rojas y Cristóbal Zapata, la artista Gianinna Copiano y el escritor Galo Torres, quienes desde la teoría, la creación y la gestión han motivado y abierto puertas a mi trabajo. A continuación transcribo algunos fragmentos de su autoría sobre mi obra.

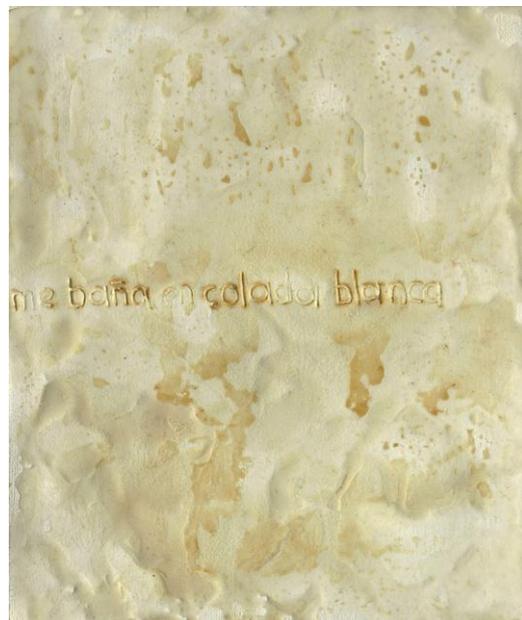
Para empezar, Carlos Rojas dice: “se estaría tentado llamar “orgánica” a la pintura y al arte objetual de Janneth Méndez, sin embargo se cometería un equívoco. Ciertamente que su trabajo tiene que ver con los cuerpos. Este es su tema central.

Más los cuerpos aquí son tratados de una manera bastante diferente a lo que estamos acostumbrados. Ella se ha alejado de cualquier referencia, por distante que pudiera parecer, de cualquier figuración de los cuerpos o de sus partes. Tampoco se trata de pensar un cuerpo desde sus órganos; ni siquiera un cuerpo sin órganos.



Se ha producido un desplazamiento desde el centro de cualquier subjetividad, de cualquier principio organizador hacia los umbrales, hacia aquellos sitios donde se encuentran los límites entre el interior y el exterior, entre el dentro y el fuera. Es allí donde los cuerpos se vuelven eróticos y sexuales.”¹⁴

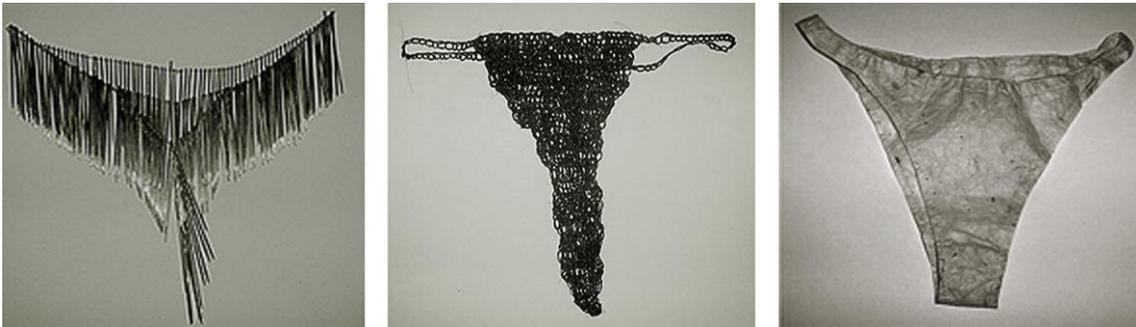
“Un silencio al que habían sido condenados por la represión, por la prohibición que pesa sobre ellos, sobre el tabú que nos impide que reconozcamos públicamente su existencia. Elementos que manan a diario: sangre y semen, y que no se les permite decir cómo participan en nuestra vida diaria. Ella los coloca frente a nuestra mirada. Nos obliga a aceptar que están presentes todo el tiempo.”¹⁵



Janneth Méndez, tres paneles de la serie *Escritura Orgánica*, sangre, leche materna, semen, cera de abeja, gasa, lienzo; dimensiones variables, 2001

¹⁴ Carlos Rojas Reyes, *Custodia de los umbrales*, 2003.

¹⁵ Ídem.



Janneth Méndez, *Slip para Juana*, *Slip para Gabriela*, *Slip para Caridad*, cabello, papel y agujones, dimensiones variables, 2003

Galo Alfredo Torres por su parte, a propósito de *Slips* (2003) escribe: “Una de las estrategias de creación que Janneth Méndez ha empleado para la realización de sus obras, y que se ha convertido en su estilema, es la de comprometer a sus colegas de oficio.

La participación de los otros casi siempre ha sido inconsciente. Ahora vuelve a convertirse en una perseguidora, o mejor, una invasora de los espacios del otro –esta vez, de las otras, sus compañeras de exposición– con fines estéticos.

¿De donde le viene esa necesidad de irrumpir en el otro? Acaso la artista pone en acción –la obra es también esta acción– los impulsos del enamorado que quiere vestirse en el otro para conocerlo, del amante que, en ese afán de penetración y apropiación del amado y en los calores del delirio amoroso, quiere llegar hasta

sus huesos o sus pulmones. Pero, la artista ha elegido otra vía de conocimiento: la ofrenda. Un regalo como acto de invasión.”¹⁶

Gianinna Copiano Dwinn, en referencia a mi participación en la exposición *Corporal* (2004)¹⁷, menciona lo siguiente: “Basta una pequeña fibra de cabello, una pequeñísima porción de tejido epitelial o una mínima cantidad de fluido corporal, para determinar la identidad de una persona mediante la prueba del ADN. Janneth Méndez plantea preguntas sobre la identidad humana y las experiencias vitales a través de cada fibra de cabello o pedazo de piel. Para concebir y realizar su trabajo, Méndez colecciona ritualmente piel, uñas, cabello y fluidos corporales. Gente desconocida, de orígenes étnicos y trasfondos

¹⁶ Galo Alfredo Torres, *Troyana*, 2003.

¹⁷ *Corporal, Mujeres artistas latinoamericanas*, (Chile, Colombia, Argentina, Brasil, México, Ecuador y Cuba), muestra que se llevó a cabo en La Florida Atlantic University, U.S.A, 2004.



sociopolíticos diferentes, está entrelazada dentro de una sola presencia en sus construcciones. El lenguaje de su trabajo está literalmente vinculado al cuerpo y sus sensaciones, mientras su vocabulario formal, de formas simples, geométricas, contrasta con la intensa manufactura y ardua paciencia que entrega a los materiales psicológicamente cargados que ella emplea.”¹⁸



Janneth Méndez, *S/T* (detalle), piel humana sobre madera, 10 piezas de 15 x 15 cm c/u, 2004



Janneth Méndez, *Paréntesis*, cabello, dimensiones variables, 2003

¹⁸ Gianinna Copiano Dwinn, *Corporal*, 2004.



Mientras que Cristóbal Zapata anota acerca de *Índex* (2003)¹⁹: “He aquí una pasión del cuerpo y el espíritu, porque estas regresiones amnióticas, estos retornos al cuerpo infantil, al primer sangrado, al beso no recibido, a los reencuentros con las premuras de la mirada y las opresiones del deseo, nos son presentados como estaciones dolorosas, angustiantes y laceradas, pero sin caer en los deslices del patetismo, sino con una sutileza admirable en el manejo de los juegos de alusión y elusión.”²⁰



Janneth Méndez, *Índex* (fotogramas), 2003

Carlos Rojas sobre *Miel* (2002) señala: “Nuevos espacios, nuevas figuraciones de la realidad, que ahora se dibujan con pelos envueltos entre sí mismos, tratando de volverse reflexiones, de mirar hacia dentro, de crear una cavidad que pueda contener otras historias, aquellas que con seguridad nos negamos a ver y a vivir, o aquellas que los demás nos niegan como posibles.”²¹

“El arte de Janneth Méndez ocupa este espacio vacío de nuestros cuerpos, retoma los elementos que han caído dispersos en el suelo, que ya no se reclaman como parte de alguna integridad, de una cierta unidad conformadora, sino que yacen allí como cuerpos extraños hasta para sus dueños de origen.”²²

¹⁹ *Índex*, Videoarte, 12', DVCam, color. Dirección Janneth Méndez, Cuenca, 2003.

²⁰ Cristóbal Zapata, 2013.

²¹ Carlos Rojas Reyes, *Miel*, 2002.

²² Ídem.



Janneth Méndez, *Miel* (detalles), esferas de cabello sobre pared, 70 x 470 x 6 cm, 2002

Zapata finalmente, en su texto *Para una geometría de las sensaciones* (*Notas a la obra de Janneth Méndez*), expresa: “Mientras la recolección de secreciones y desechos orgánicos la ligan con ciertas prácticas del *process-art*, el uso del lenguaje verbal la emparenta con algunas tendencias del conceptualismo. Pero, como señalamos antes, entre todas las filiaciones que se pueden rastrear en su obra, sobresale el aprovechamiento que la artista hace del legado minimalista -particularmente de su recurrencia a las formas geométricas elementales-, contaminando su gelidez expresiva y su neutralidad afectiva con un poderoso contenido emocional. A la recurrencia de estos artistas por los fríos materiales de procedencia industrial (placas y láminas de metal,

planchas y vigas de madera, plexiglás, tubos de neón), Méndez opone una jerga caliente, una especie de *slang* visual y verbal particulares (cuyo significante medular es el pelo), contradiciendo aquella célebre consigna de Frank Stella –que se convertiría en la divisa estética del minimalismo–: “Lo que ves es lo que ves”. Por encima, por debajo, por dentro del pelo, Méndez hace correr un espeso caudal de deseos, pulsiones, pasiones, represiones, cicatrices psíquicas, confiriendo a este frágil soporte un inesperado volumen significativo. Sus obras son exorcismos de estilo, del estilo austero, caligráfico, geométrico que ilustran las experiencias del postminimalismo, entendido como superación y potenciación del minimalismo histórico” (Zapata, 2007: 4).



Janneth Méndez, *Punto*, cabello sobre pared, 150 cm de diámetro, 2002



III.3 Referentes estéticos.

El lugar donde uno duerme está destinado a la estrechez íntima del sueño, no a la amplitud pública de la vista panorámica. Las miradas hacia el interior, son siempre, miradas perturbadoras, hirientes, prohibidas...

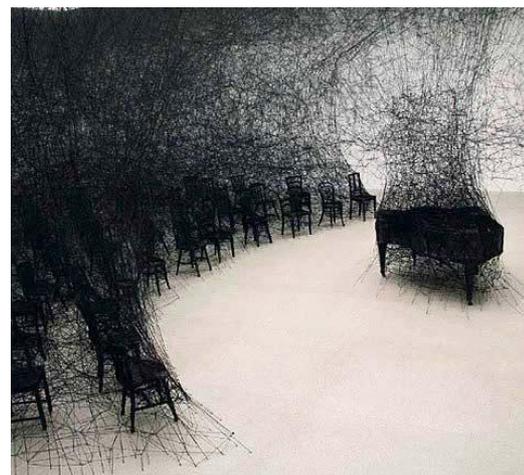
CHIHARU SHIOTA

Respecto a la multiplicidad de propuestas que han influido en mi obra, puedo resaltar algunos artistas que se destacan entre mis principales referentes estéticos: Chiharu Shiota, Eva Hesse, Andy Goldsworthy, Friedensreich Hundertwasser, Javier Senosiain, Georgia O'Keeffe y Nobuyoshi Araki.

Chiharu Shiota ²³ (Japón 1972), manifiesta especial interés por el proceso físico que implica realizar una obra; ella teje grandes marañas elaboradas con hilo de lana con las que envuelve objetos cotidianos y personales.

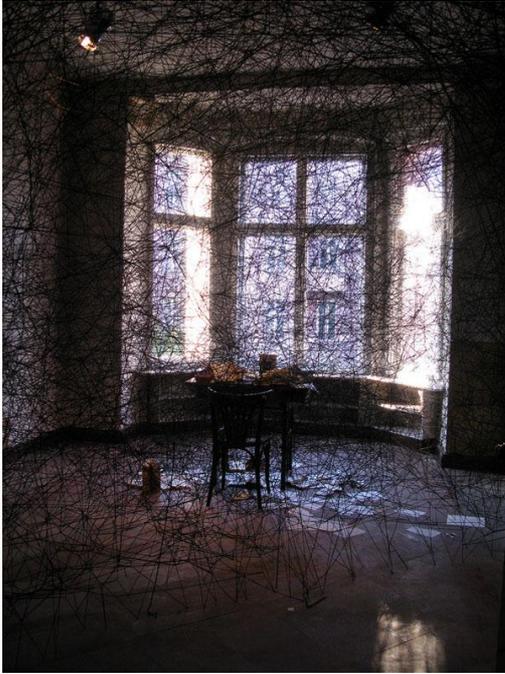
El misterio de sus composiciones invoca al vacío, al silencio y a la fragilidad. Estos inquietantes ambientes tienen además el poder de interrelacionar la obra escultórica con lo emocional. Shiota mediante su trabajo busca una reafirmación del diálogo entre arte, artista y observador.

Sus trabajos se basan en experiencias personales, es por ello que mediante habitaciones vacías, camas, pianos, trajes usados, marcos de ventanas y demás objetos de segunda mano, consigue expresar la nostalgia de la ausencia que dejan las personas que se han ido. Para ella, sus hilos negros y rojos representan nuestras ataduras con el mundo y con todas las cosas de las que no podemos prescindir. (Shiota, 2008).



Chiharu Shiota, *In Silence*, España, 2011

²³ Chiharu Shiota, reside en Berlín, estudió Bellas Artes en la Universidad de Kyoto y posteriormente en Alemania, ha expuesto en importantes museos y galerías de todo el mundo.



Chiharu Shiota *Trace of life*, Berlín, 2011

Eva Hesse²⁴ (Alemania, 1936-1970) fue una escultora obstinada en comparar lo artesanal frente a lo industrial, así como el caos frente al orden. Creía que sus instalaciones se perderían con el tiempo debido a la fragilidad de los elementos con los que trabajaba. Su intención de utilizar materiales no convencionales y efímeros se debía a la relación con su propia vida ya que a los 33 años le detectaron un tumor cerebral y falleció un año después.

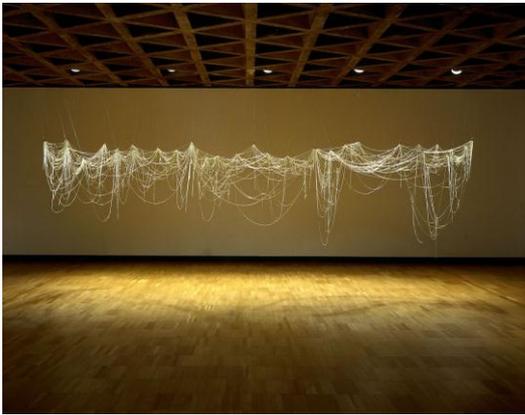
Hesse provenía de una familia de origen judío que escapó de la Alemania Nazi en 1939. Su madre se quitó la vida cuando ella tenía 10 años de edad,

hecho que la marcó al punto que la brevedad de la existencia se convirtiera en el tema recurrente en sus obras.

En sus creaciones utilizaba cuerdas anudadas, alambres enmarañados, látex cretáceo, caucho rugoso, tela, plásticos y escayola, con el afán de subrayar las cualidades táctiles y sensuales propias del material. Proyectaba formas espontáneas y las ordenaba de manera imprecisa y casual. La principal cualidad de sus objetos era la delicadeza de las superficies y la disposición etérea de éstos. (Jones, 2012).

Miguel Cortés dice sobre su obra: “sus figuras alargadas y redondeadas nos recuerdan el interior del cuerpo humano, la dramatización de los procesos físicos naturales y sus relaciones con lo informe. Al mismo tiempo, la composición vertical y las formas oblongas rememoran una cierta imaginaria hospitalaria (sondas, tubos, vendajes) de enfermedad y dolor, que evoca y subraya por un lado el aspecto visceral de su trabajo y por otro la fragilidad de la realidad cotidiana.” (Cortés, 2000).

²⁴ Eva Hesse estudió en la Escuela de Arte y Arquitectura de Yale. Se casó con el escultor Tom Doyle, juntos participaron en un happening en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, en Woodstock, 1962. Falleció debido a un tumor cerebral.



Eva Hesse, *Right After*, 1969

Andy Goldsworthy²⁵ (Cheshire, 1956), escultor, fotógrafo y ecologista, realiza sus obras con materiales recolectados de lugares específicos situados en entornos naturales y urbanos recorriendo sitios como Inglaterra, Escocia, el Polo Norte, Japón, Australia, EEUU, entre otros.

Goldsworthy mantiene una relación directa con la naturaleza, dedica gran parte de su tiempo a recoger patatas, flores, carámbanos, hojas, barro, piñas de pino, nieve, piedras, hielo, juncos, ramas y espinas para crear esculturas que plantean sugestivas maneras de volver a la tierra, o de mirarla con una sensibilidad más respetuosa.

Plantea una particular noción de espacialidad que permite al observador comprender la importancia tanto del

espacio exterior así como la del espacio interior. Éstos a su vez generan vínculos comunicantes que abordan todas las esferas de la vida, desde el núcleo familiar hasta las relaciones sociales.

El hecho de trabajar con material perecible no le permite editar ni conservar sus obras, salvo en algunos casos; a menudo utiliza únicamente sus manos, sus dientes, y herramientas que encuentra en la propia naturaleza.

La fotografía como registro de trabajo juega un papel crucial en su proceso, debido a las características efímeras y transitorias de sus creaciones. Las imágenes son captadas en el momento más vivo de la obra, sin embargo la decadencia de éstas también forma parte de la intención que subyace tras su concepción. (Goldsworthy, 2012).



Andy Goldsworthy

²⁵ Andy Goldsworthy estudió bellas artes en el Bradford College of Art y en la Universidad Central Lancashire, en la actualidad es profesor en la Universidad de Cornell. Goldsworthy es el tema del documental *Ríos y mareas*, dirigido por Thomas Riedelsheimer, 2001.



Javier Senosiain , Ballena Mexicana, Naucalpan,1992

Javier Senosiain ²⁷ (México, 1948), desarrolla una arquitectura acorde al entorno donde se edifica, denominada arquitectura orgánica; entre sus principales influencias se encuentra, por su puesto, Gaudí, y se inspira en la naturaleza y en el arte popular mexicano.

Senosiain llama a su trabajo Bioarquitectura, porque responde a su búsqueda por crear espacios mejor adaptados al hombre, para ello recurre a la interpretación de formas semejantes a la cavidad materna, a las guaridas de los animales y a los iglúes.

En sus construcciones se puede apreciar acogedores espacios cóncavos, integrales, translúcidos y llenos de vegetación, pero sobre todo,

una ingeniosa distribución del lugar que sigue el ritmo natural de los movimientos del hombre; el mobiliario además se vuelve parte del ambiente, facilita la circulación y aprovecha gran parte del área.

Su trabajo propone una armonía entre el hombre y la naturaleza en correlación con las necesidades ambientales físicas y psicológicas, según el arquitecto, "el ser humano no debe desprenderse de sus impulsos primigenios, de su ser biológico. Debe recordar que él mismo proviene de un principio natural y que la búsqueda de su morada no puede desligarse de sus raíces; es decir, debe evitar que su hábitat sea antinatural." (Senosiain, 2013).

²⁷ Javier Senosiain, egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, actualmente es profesor de la misma facultad.



Georgia O'Keeffe

Georgia O'Keeffe ²⁸ (Sun Prairie, Wisconsin, 1887 – Santa Fe, Nuevo México, 1986), perteneció a la escuela preciosista americana; conocida por sus paisajes y pinturas de flores del desierto, sus cuadros generalmente representan formas orgánicas alusivas a órganos sexuales femeninos y al vientre materno, mientras que los contornos difuminados tienden a la abstracción. "No hay nada menos real que el realismo. Los detalles confunden. Sólo seleccionando, eliminando, acentuando, llegamos al verdadero

²⁸ Georgia O'Keeffe Estudió pintura en el instituto de Arte en Chicago y en la Liga de Estudiantes de Arte en Nueva York. Ejerció como profesora de arte en Estados Unidos.

significado de las cosas." (O'Keeffe, 2010).

Sostenía que la experiencia con el mundo debe ser espiritual y que la verdad interior del hombre se hace visible mediante formas abstractas. Según sus contemporáneos, fue una mujer inteligente y de una brillantez poco común.

Ocupó un sitio importante en el escenario artístico de la época, compartió su vida con el fotógrafo Alfred Stieglitz, quien organizó su primera exposición individual en 1917.



Durante los años treinta y cuarenta pintó también huesos y cráneos de animales, paisajes de Nuevo Méjico, y su casa de abobe. (O'Keeffe, 2010).

Finalmente, debo mencionar entre los artistas que han tenido alguna influencia en mi obra a Nobuyoshi Araki ²⁹ (Tokio, 1940), cuyas reconocidas fotografías a nivel internacional son generalmente acompañadas con textos en forma de diario íntimo. Su innovador estilo cautivó a las tendencias artísticas del momento.

Las imágenes más conocidas son las que documentan la industria sexual japonesa y mujeres atadas con cuerdas; su vínculo con la fotografía se dio desde muy temprana edad y siempre ha tenido relación con su vida privada. “Ato a las mujeres porque sé que sus almas no pueden atarse. Sólo lo físico puede atarse. Poner una cuerda alrededor de una mujer es como rodearla con el brazo.” (Araki, 2008), ha comentado el autor.

El trabajo de este singular artista ha causado gran controversia debido al manejo del desnudo femenino en condiciones eróticas y masoquistas.

²⁹ Estudió fotografía y cine en la Universidad de Chiba, Japón; en 1963 obtuvo el premio Taiyo. Ha sido constantemente acusado por grupos feministas de misógino debido al contenido de varias fotografías.

Yoco, su esposa, también participó como modelo para sus creaciones hasta su muerte en 1990.

Araki, ha publicado más de 100 libros en los que muestra, además del cuerpo femenino japonés, imágenes de flores con un lenguaje extremadamente seductor y erótico. (Araki, 2008),



Nobuyoshi Araki



Capítulo IV: Propuesta artística

IV.1 Antecedentes mitológicos del tejido.



"Las arañas llevan 125 millones de años tejiendo del mismo modo"³⁰

La labor de tejer está presente en muchos relatos históricos y mitológicos, acto que se relaciona también con el sentido de hilar, urdir, trenzar, entrelazar, entreteter, maquinar y tramar, entre otros.

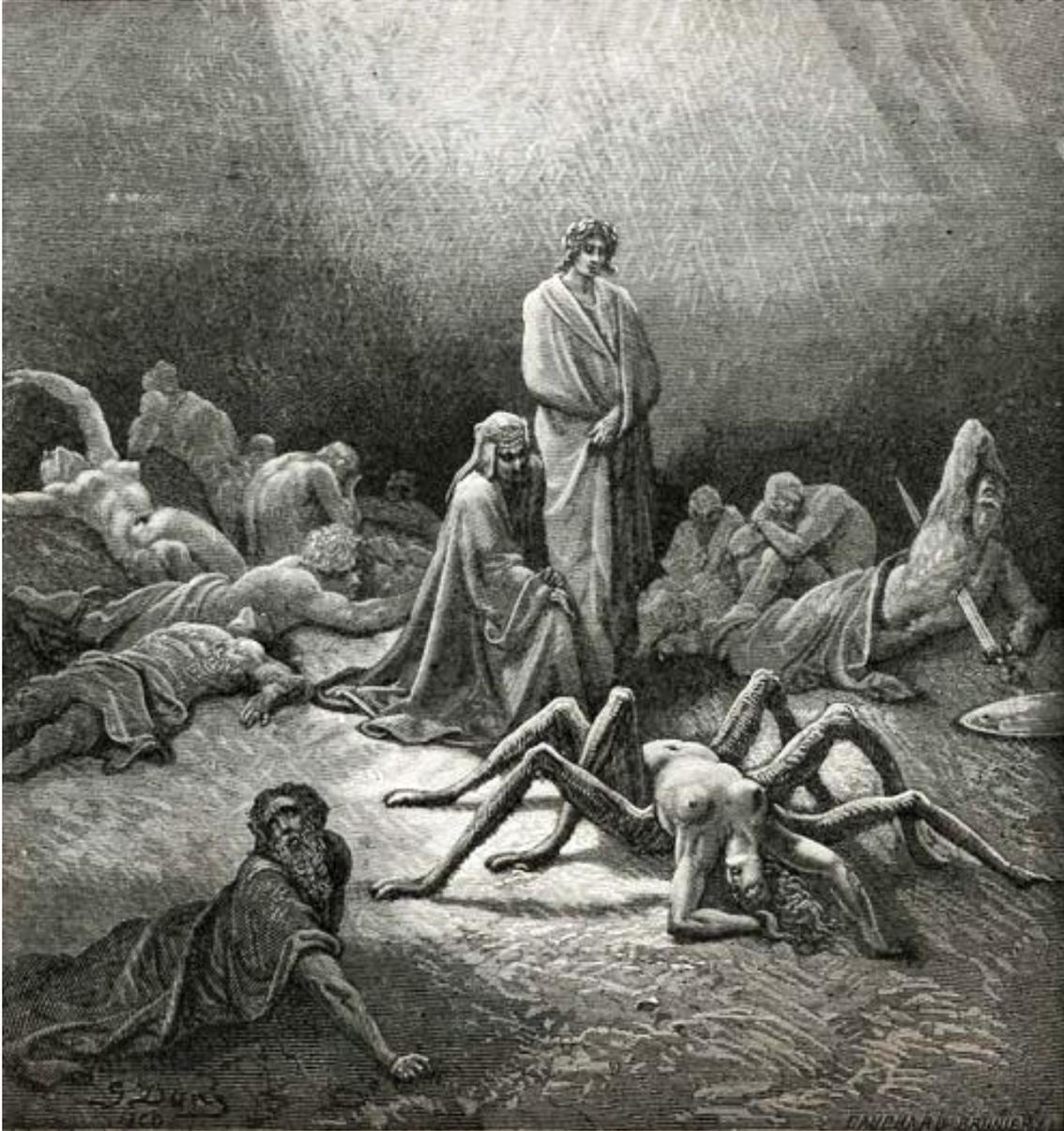
El arte de tejer es una de las actividades más antiguas realizadas por el hombre, éste se remonta hacia el Paleolítico, período del cual se han encontrado agujas de hueso que se habrían empleado para coser pieles. El tejer se asocia a la paciencia y a las

destrezas manuales, similar al meticuloso trajín que realizan los arácnidos para elaborar sus telas.

En el Antiguo Egipto, por ejemplo, la diosa Neith, en su faceta de hiladora y tejedora de destinos, tenía mucho que ver con las arañas. Posteriormente este vínculo continuó con la diosa babilónica Ishtar y la griega Atenea.

Desde la mitología griega hasta la cultura popular, la variedad de connotaciones que implica tejer ha sido utilizada como fuente de inspiración para artistas de todas las épocas. De hecho personajes como Aracné, Neith, Ariadna, Penélope, y las Moiras, siguen siendo en la actualidad motivo para creaciones artísticas de toda índole.

³⁰ Como dato curioso: Investigadores de las Universidades de California y Wyoming, descubrieron que "la metodología que emplean las arañas en la creación de telas sigue respetando los moldes de sus ancestros", además son capaces de construir fibras tan resistentes que podrían sustituir el plástico.



O fond Arachne! Purgatory, Ilustración de Gustave Doré para la Divina Commedia

Las Moiras, en la mitología griega, eran la personificación del destino, el equivalente a las Parcas o Fatas en la mitología romana, y al igual que las nornas de los mitos nórdicos, siempre han sido tres mujeres que urden el destino. Moira en griego significa parte o porción, y por extensión el fragmento de existencia o destino de un hombre.

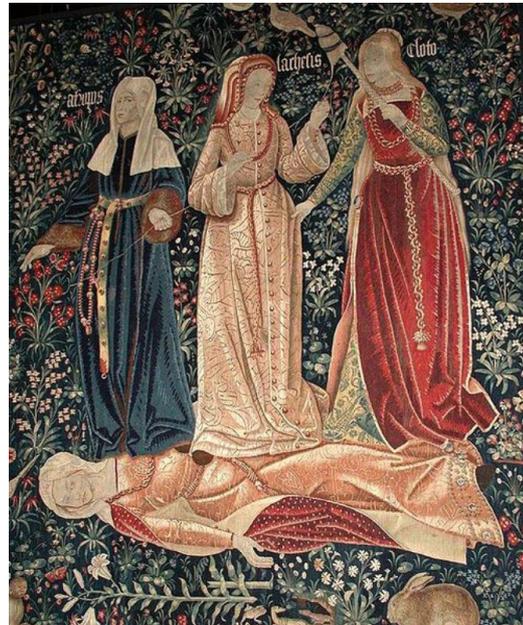
Al principio, las Moiras eran consideradas como divinidades indeterminadas que representaban a una sola diosa, es así que en la *Ilíada* de Homero se habla de la Moira que hila la hebra de la vida cuando nace un hombre. Posteriormente se atribuyó el nombre de Moiras para denominar a tres mujeres que llevan determinados nombres y atributos: Cloto, la hilandera

que hila la hebra de la vida mediante una rueca y un huso; Láquesis, la que determina la suerte midiendo con una vara la longitud del hilo; y Átropos, quien se encarga de cortarlo con unas tijeras, y que, según el mito, elige la manera en la que cada hombre debe morir cuando llegue su hora.

En la mitología grecorromana, en el libro sexto de *Las metamorfosis* de Ovidio, se narra el mito de Aracné: una gran tejedora que alardeó de ser más hábil que Atenea, patrona de las hilanderas y tejedoras.

Se cuenta que Aracné retó a Atenea a un duelo de tapices para demostrar quien era la mejor, la diosa se enfadó enormemente pero aceptó el reto. Atenea bordó a los dioses protagonizando escenas heroicas, mientras que Aracné representó episodios en los que éstos se habían mostrado deshonestos o libidinosos. (Gómez , 2012).

Según el relato de Ovidio, el tapiz de Aracné superó al de la furiosa Atenea. La mortal, temiendo la venganza de la diosa se ahorcó, pero en ese momento Atenea se apiadó de su víctima y roció



El Triunfo de la Muerte o Los 3 Destinos. Tapiz flamenco (c. 1510-1520)

con jugo de acónito la soga, transformándola en una telaraña, y convirtió a la propia Aracné en araña, condenándola a tejer eternamente.

Esta historia inspiró uno de los cuadros más renombrados de Velázquez, *La fábula de Aracné o Las hilanderas*, (óleo sobre lienzo, 222,5 cm x 293 cm) en el que se representa dos de los momentos importantes del mito. En el primer plano se observa el concurso entre Aracné y Atenea, y en segundo plano la escena mitológica, El Rapto de Europa (Zeus transformado en un toro blanco seduciendo a Europa).



Diego Velázquez, 1657, *Las Hilanderas o la Fábula de Aracné*, Museo del Prado

Penélope en cambio, un personaje del la Odisea de Homero, es una mujer que esperó durante veinte años el regreso de Odiseo, su marido, quien había partido a la Guerra de Troya. La leyenda cuenta que mientras Odiseo, rey de Ítaca, estaba ausente, su esposa era pretendida por muchos hombres, pero ella para persuadirlos ideó una peculiar estrategia: les dijo a sus pretendientes que los aceptaría en su lecho cuando haya terminado de tejer un sudario en el que se hallaba trabajando. El ingenio de la joven consistía en tejer esta prenda durante el día y destejerlo por la noche, de manera que no llegó el día en que terminara su labor; gracias a esto logró mantener su castidad hasta que Odiseo

regresó, mató a estos hombres, y Penélope terminó su tejido.

Ariadna finalmente, considerada la Señora del Laberinto, hija de Minos y Pasífae, los reyes de Creta, quien se enamoró de Teseo el joven héroe, justiciero del oráculo de Delfos y el más valiente de todos los guerreros.

Es la princesa que fue cómplice del enfrentamiento de Teseo con el Minotauro. Ariadna ayudó a su amado entregándole un ovillo con hilo de oro que debería ir desenrollándolo en su camino para marcarlo y poder regresar del perfecto laberinto en el que se enfrentaría con el monstruo.

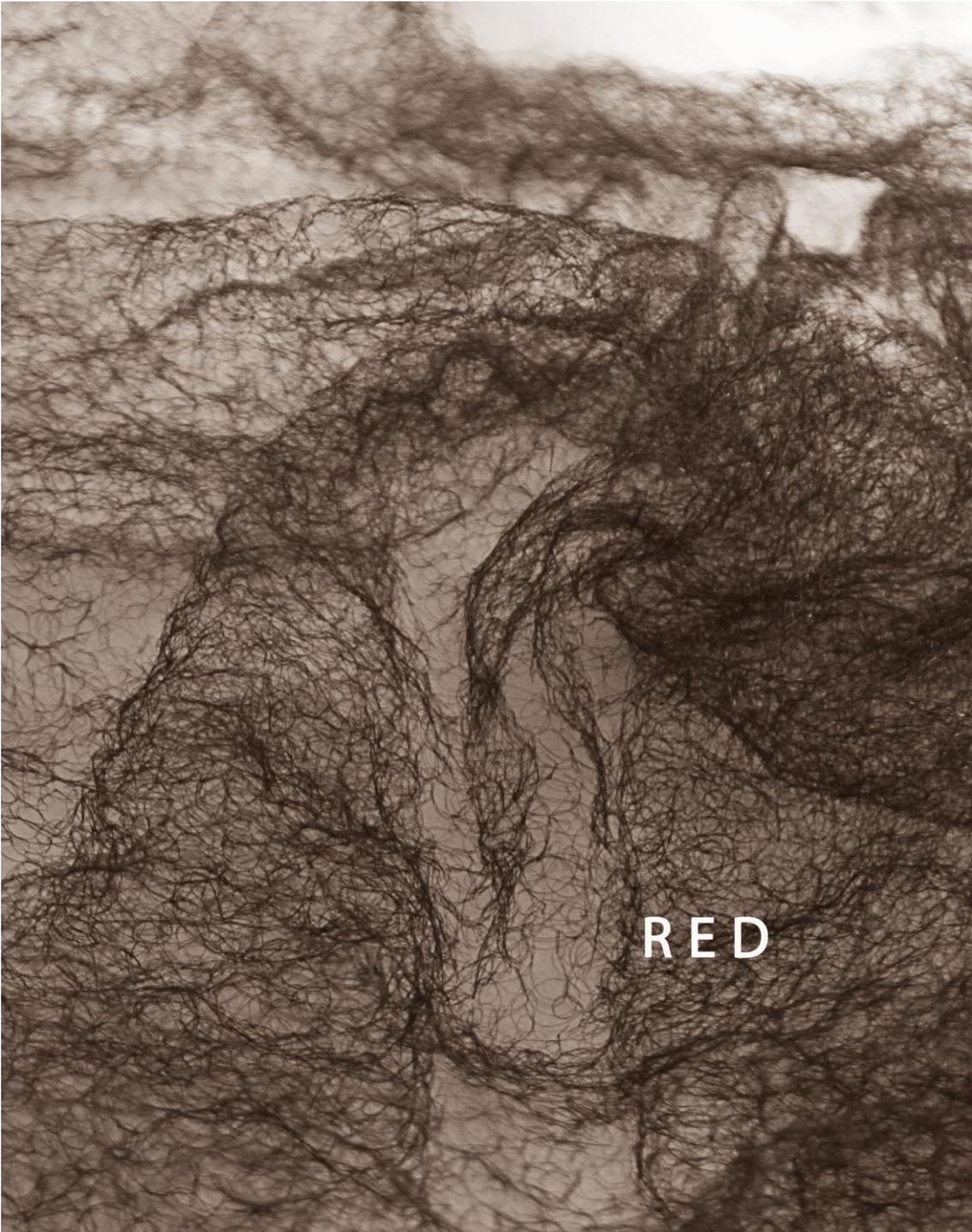


John Vanderlyn, *Ariadna*, 1808-1812

Teseo venció al Minotauro y pudo salir del laberinto de Cnosos e inmediatamente huyó con Ariadna a la isla de Rodas, pero al poco tiempo se separaron porque el joven héroe tenía que acudir a enfrentarse con Medea y sus dragones, y porque no estaba listo para el matrimonio.

Ariadna casi muere desconsolada. Estando decidida a dejarse morir de amor Dionisio la saca de ese estado dándole de beber su más preciado vino, con lo que logra sanarla. Tres meses más tarde se casan en Cnosos. (Ferrés, 2012).

El tejido en la presente investigación se remite en buena medida a la simbología mencionada: la paciencia, la habilidad, la destreza del trabajo manual, la relación con el tiempo, el vínculo con el sentido de la continuidad y, sobre todo, el empleo del material (cabello) ya que es el equivalente a la seda que producen las arañas. El cabello, además de lo descrito, al provenir del organismo humano y ser empleado para elaborar una gran red, deviene en un objeto que trasciende el fin de la existencia corporal.





IV.2 Concepto y creación de *Red* (escultura-instalación, tejido de cabello)



Red (detalle), tejido a crochet con cabello, 330 x 267 cm, 2013
Fotografía: Patricio Palomeque

La obra que he venido elaborando desde 2010 hasta la fecha (enero de 2013), es la continuación de mi exploración del cuerpo como continente y contenido en el lenguaje artístico.

La idea surgió de manera espontánea, las preguntas que me he formulado para iniciar el proyecto se basaron en las estrategias que debía encontrar para desarrollar simultáneamente una investigación teórica, la creación plástica de una obra, y el diálogo ente ellas.

La relación con el tiempo jugó un papel fundamental, el hecho de estar inmiscuida en una continua reflexión respecto al arte, al cuerpo y a la vida misma, generó situaciones y pensamientos que apuntaron a la necesidad de establecer otro tipo de vínculo con las personas, alejado de la inmaterialidad virtual. Actualmente se podría considerar al cuerpo como un recordatorio del presente, pues pareciera que la tecnología nos estuviera arrastrando hacia un futuro en el que el cuerpo no sea indispensable.



Igualmente, la intención de emplear un material precario, como es el cabello, para elaborar un trabajo de minuciosa manufactura que iba creciendo indefinidamente, hizo que el objeto vaya cobrando cuerpo e impregnándose de historia. Constantemente me hallé enfrentando dilemas ya sea por el comportamiento del material, el vértigo de lo inesperado, ó el temor a la conservación de la obra antes, durante y después de su exhibición.

Todo este proceso a su vez ha ido a la par con mi preocupación respecto al mundo contemporáneo, las estructuras sociales que lo caracterizan y su impacto en el planeta entero. La discordancia entre la población humana y la tierra es cada vez más evidente; considero que es imprescindible retornar a una armonía entre el interior de la persona, el cuerpo que ocupa y el espacio que habita. Esta obra, *Red*, en su conformación circular, holística, y en su juego de llenos y vacíos, plantea la necesidad de este equilibrio.

Red es un tejido a crochet con cabello de 330 cm por 267 cm, que fue realizado en crecimiento espiral desde el centro hacia afuera mediante el punto básico de esta labor, conocido como palos y cadenas. Dicha acción repetida pacientemente es una reivindicación de la manufactura, del

valor de los gestos pequeños y, por extensión, del individuo.



Red, tejido a crochet con cabello, 330 x 250 cm, 2013
Fotografía: Patricio Palomeque

IV.3 Consideraciones museográficas.

La obra fue presentada en Cuenca en la Galería Proceso de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay el 17 de enero de 2013.

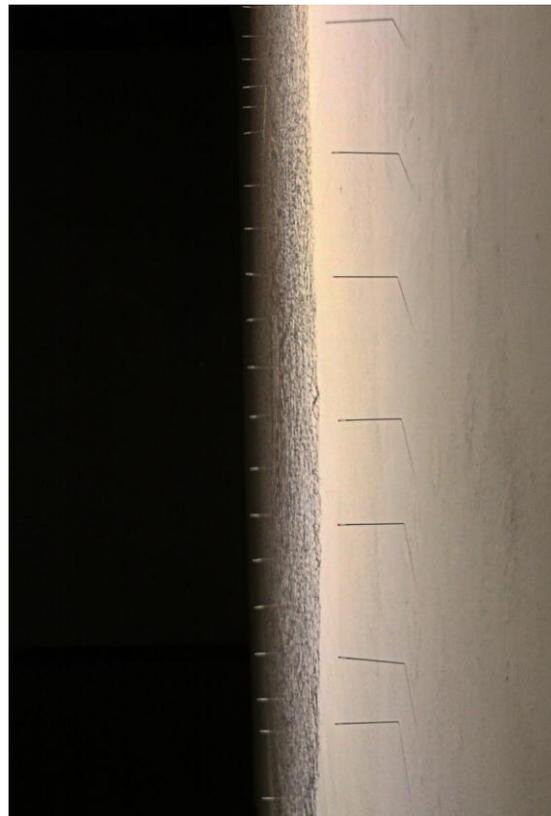
Para la presentación de esta obra, semejante a una tela de araña, consideré varias posibilidades que iban desde presentar únicamente un registro fotográfico, o un video que dejara constancia de su elaboración, pasando por la probabilidad de exhibirla como



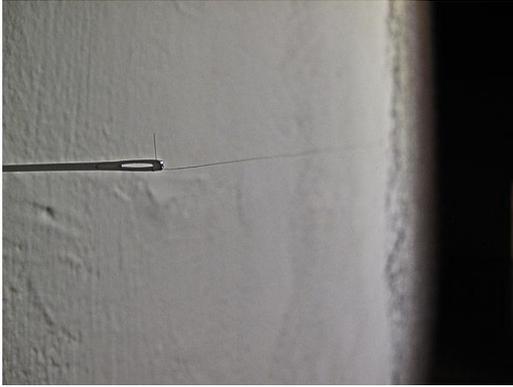
un manto cubriendo objetos cotidianos como una silla o una mesa, hasta colgarla en la pared de manera convencional. Sin embargo siempre estuvo también latente la intención de hacerla interactuar con la arquitectura del espacio, de buscar maneras de que el montaje amplifique el juego de vacíos que este objeto activa.

Otra opción en la que pensé fue en suspender este tejido horizontalmente, desde el techo, en medio de la sala, de manera que no fuese perceptible al primer vistazo.

Finalmente decidí hilvanar el tejido sobre la pared mediante largas hebras de cabello templadas en agujones blancos; de este modo la obra quedó suspendida a unos 8 cm de la pared, lo que resaltó la levedad del objeto, así como su carácter escultórico e instalativo. Al mismo tiempo se hicieron ajustes en la iluminación, concentrándola únicamente en la obra, de tal modo que la inmensa sala con la oscuridad circundante generaran un ambiente intimista y silencioso.



Red (detalles), tejido a crochet con cabello, 330 x 267 cm
Fotografía: Pablo Cardoso



Red (detalle), tejido a crochet con cabello
Fotografía: Patricio Palomeque

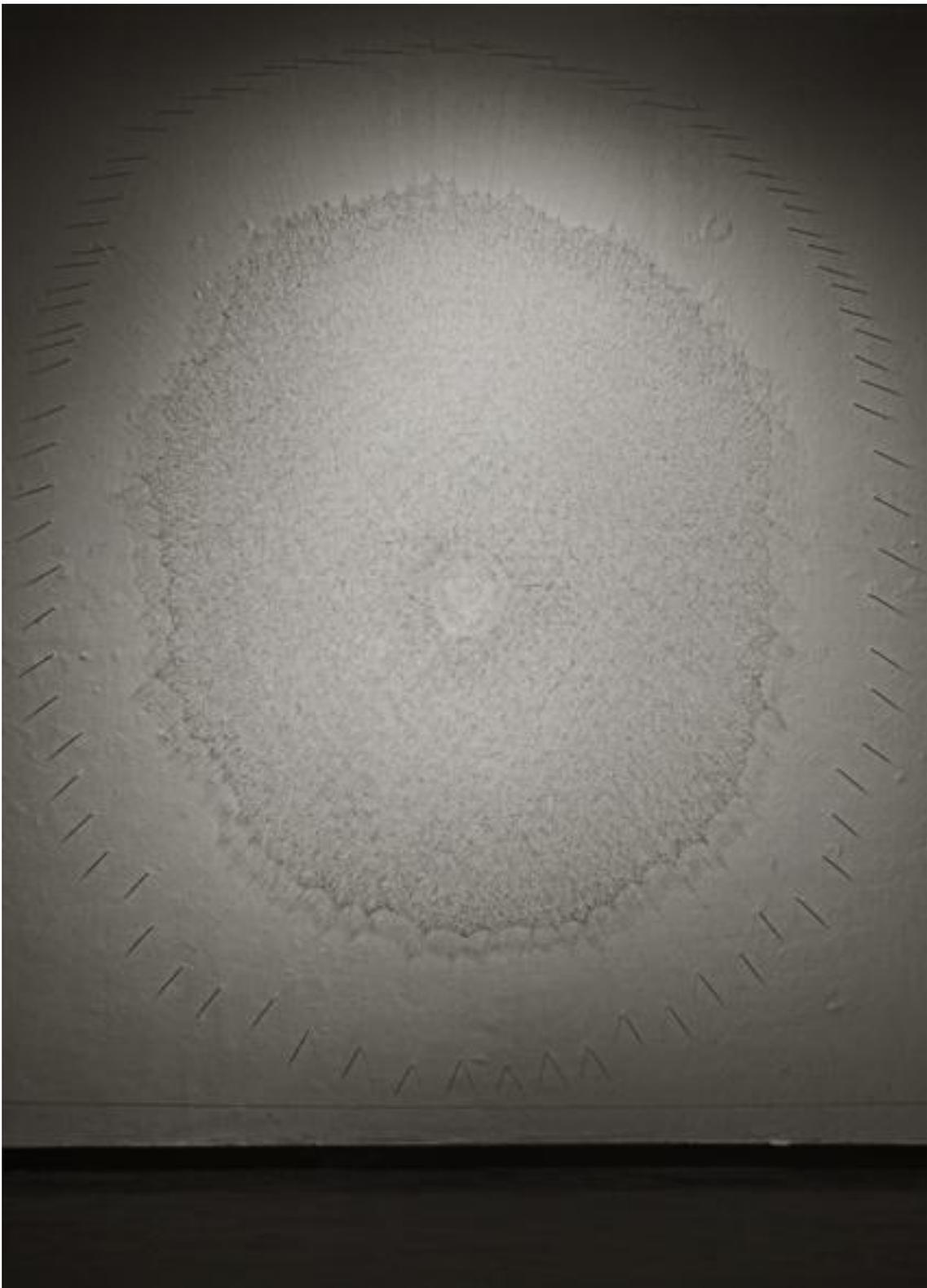


Red (ingreso a la sala)
Fotografía: Patricio Palomeque

El ingreso a la sala fue cubierto con una tela blanca, de manera tal que se percibiera la atmósfera del ambiente sólo una vez cruzado el umbral, y antes de éste, en la pared exterior, se colocó el texto *La red y su presa* del crítico y curador Cristóbal Zapata, así como el título de la obra con el nombre de la autora.



Red (vista panorámica)
Fotografía: Patricio Palomeque



Red, tejido a crochet con cabello, 330 x 250 cm, 2013
Fotografía: Patricio Palomeque



IV.4 Análisis crítico del curador Cristóbal Zapata.

La Red y su presa

Cuando alguien se corta el pelo corta al mismo tiempo la oscuridad, los hilos de la sombra.

RAFAEL COURTOISIE

Ya sea cuando elabora constelaciones o figuras geométricas de raigambre minimalista (líneas, círculos, espirales), o bien cuando forja sus vastas y espléndidas tramas de cabellos, Janneth Méndez opera como las arañas cuando tejen sus telas, esto es, urde una malla para cercar a su presa, y esa presa no es otra que la muerte. La finalidad alimenticia que impulsa la labor de la araña, en Méndez se convierte en un hecho no menos capital: sus tramas son una trampa contra la muerte, una manera de capturarla para conjurarla y trascenderla; una estrategia de sobrevivencia.

De un punto a otro del espacio plástico o museográfico, con frecuencia Méndez no hace otra cosa que procurar un nuevo, secreto lazo umbilical, tender puentes que le permitan una reconexión simbólica con el cuerpo materno ausente; sostener, en definitiva, un vínculo y diálogo imaginarios con el fantasma de la madre. Pero se trata siempre de un viaje de ida y vuelta: en su obra todo

retorno al espectro fundante -a la matriz-, cada reterritorialización importa también una desterritorialización, la liberación de ese espectro. Confeccionada a lo largo de dos años en croché, a semejanza de una gigantesca telaraña, de un intricado mandala, su laboriosa y primorosa *Red* no escapa a este diseño, a este designio. Estructura trasparente y ambivalente, concentra luz porque libera sombras.

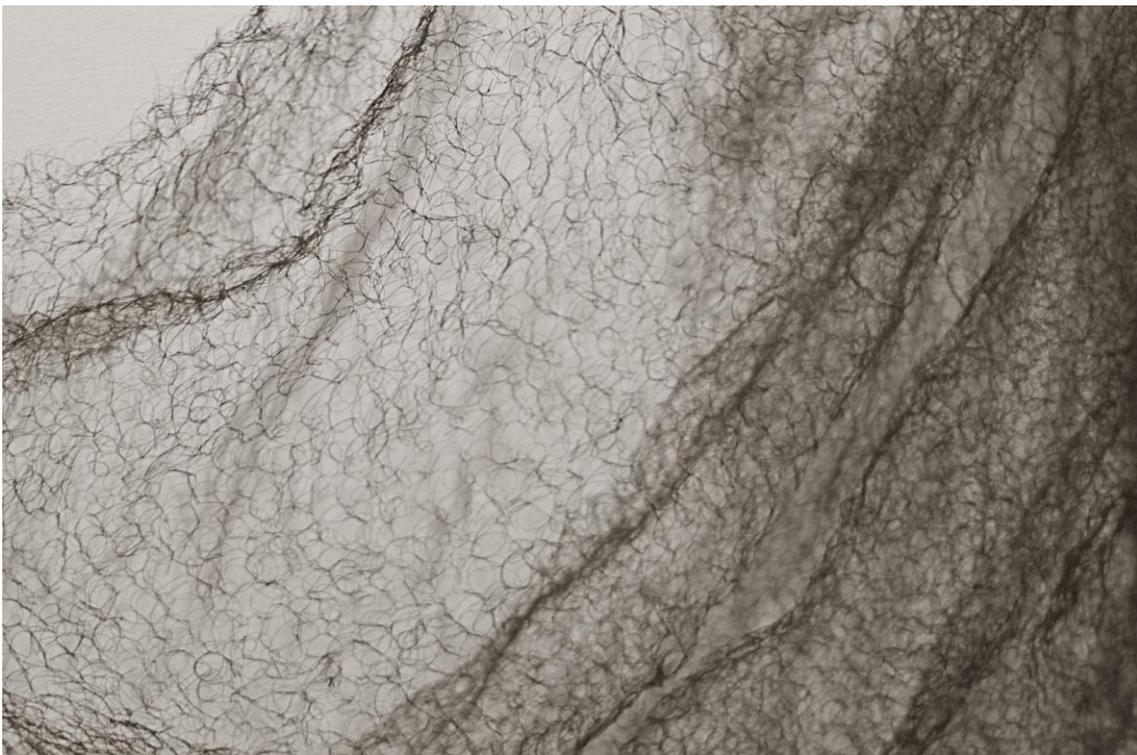
Un ilustre linaje mitológico y cultural enlaza la labor del tejido y el cabello con la idea de la muerte. Las Moiras (las Parcas en latín) eran un trío de hilanderas que tejían a su antojo el destino de los hombres, y una de ellas, Átropo (la Inexorable), llevaba las funestas tijeras que cortaban ese hilo en el momento que consideraba oportuno. Durante tres años, lo que teje Penélope cada día para destejer en las noches es ni más ni menos que una mortaja para el anciano Laertes; de modo que si por un lado aplazaba la decisión de elegir entre los pretendientes que habían invadido el



palacio de Odiseo, por otro, deshacer la mortaja suponía una negación implícita de la muerte. Más cercanos de nosotros, y más conocidos, son los episodios de *María* –la popular novela de Jorge Isaacs– donde la joven protagonista conserva en un “guardapelo” retazos del cabello de su amado Efraín y de su madre difunta, y en víspera de su temprano deceso solicita que una vez que éste se cumpla, le corten un mechón de su hermosa cabellera para que se lo entreguen a Efraín, quien se halla ausente. Esos retazos de pelo, preservados y adorados como fetiches, ofrendas o exvotos salvan la memoria

de lo perdido, nombran metafóricamente una carencia, una ausencia, y en última instancia lo innombrable. Así, en un perpetuo juego de alusión y elusión de la muerte, los textos plásticos de Méndez –esculturas capilares– emiten signos vitales, amorosos y eróticos, son los fragmentos de un discurso afectivo, una larga oración (en sentido gramatical y religioso) siempre recomenzada, un espacio propicio a la meditación como un mantra hecho con un reducido número de sílabas y palabras, los poderosos significantes (pelos y fluidos orgánicos) con los que ha construido y acotado su mundo.

Cristóbal Zapata, 2013

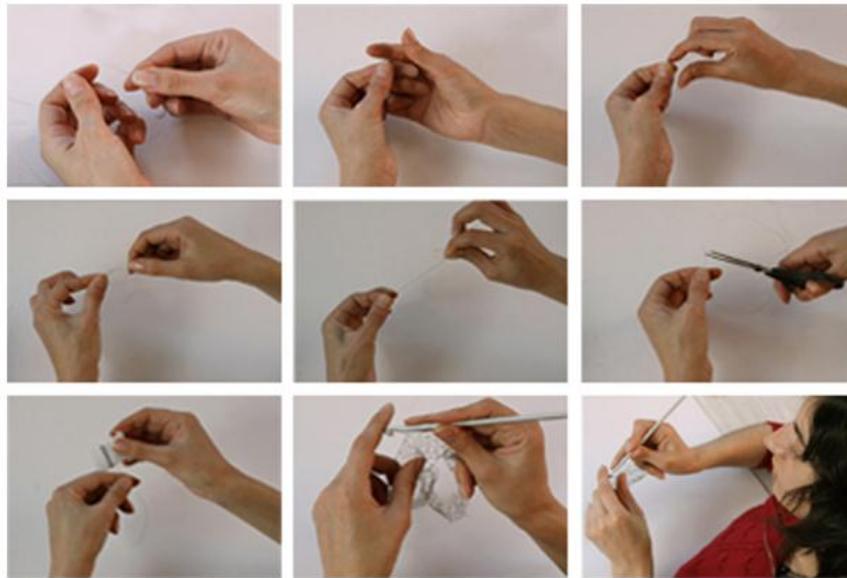


Red

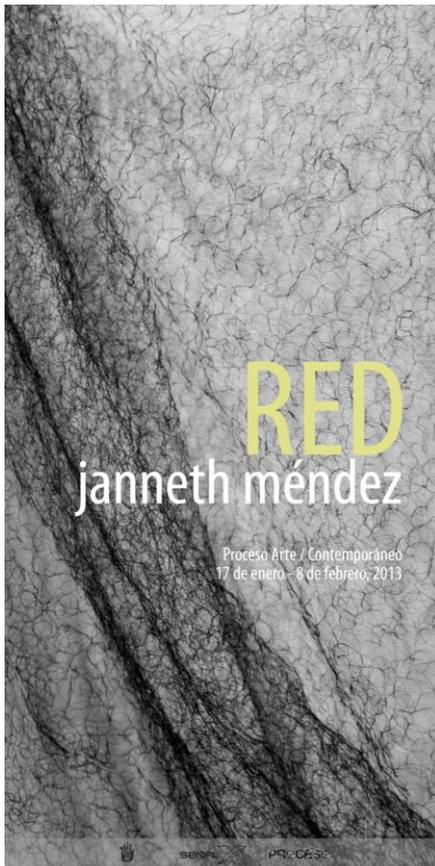
Fotografía: Pablo Cardoso



IV.5 Documentación fotográfica.



Proceso de amarrado y tejido con cabello



Diseños del banner publicitario y de la invitación.
Diseñador: Esteban Torres Díaz



Red, 16 cm de diámetro



Red, 52 cm de diámetro



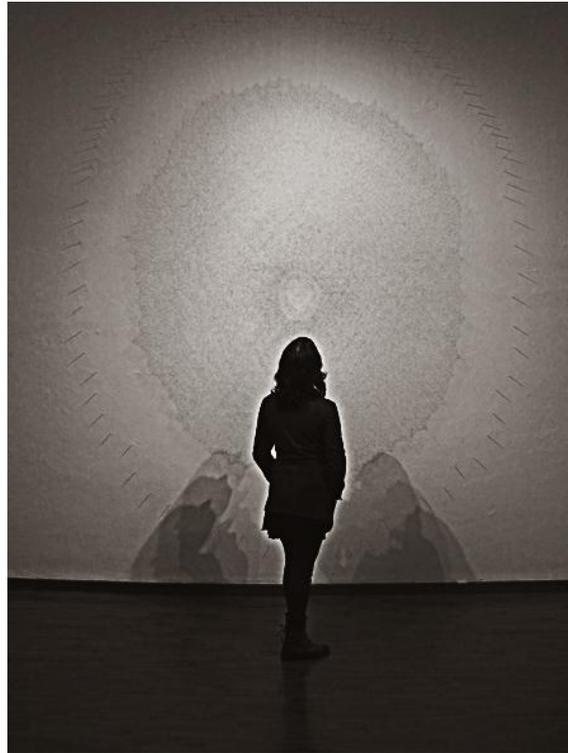
Red, 92 cm de diámetro



Red, 160 cm de diámetro



Proceso del montaje



Red
Fotografía: Pablo Cardoso



Imágenes de la inauguración
Fotografía: Patricio Palomeque y Pablo Cardoso

Recortes de prensa a propósito de la exposición *Red*

Cuenca, jueves 17 de enero de 2013 • www.elmercurio.com.ec

Janneth Méndez usó cabello humano para tejer su “Red”

Dos años le tomó a la artista plasmar su propuesta, las cabelleras fueron donadas por cuatro amigas.

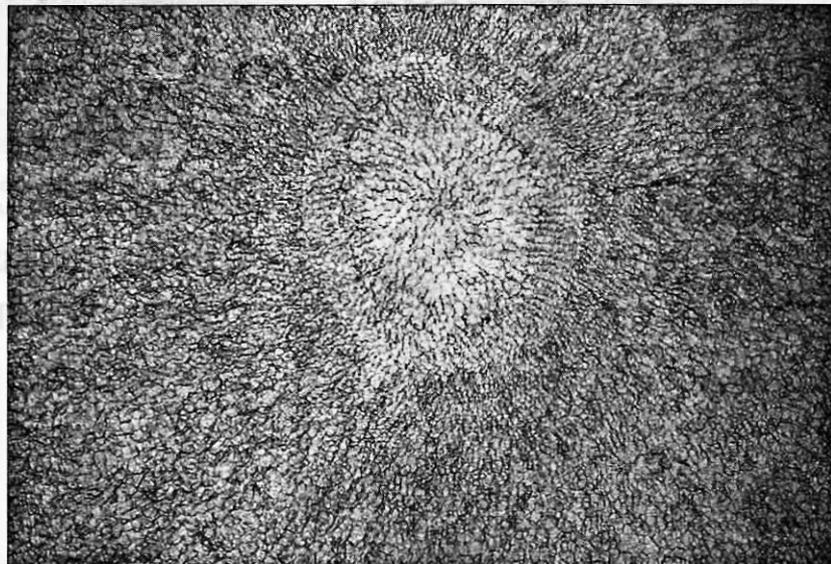
Noventa agujones blancos clavados en la pared de la “Sala Proceso” de la Casa de la Cultura del Azuay sujetan los templeones que sostienen la gran “Red” hecha con cabello humano. Los templeones también son pelos largos femeninos.

“Red” es la obra de Janneth Méndez, una propuesta para nada descabellada que se construye con miles y miles de pelos sustraídos de la cabeza de la misma Janneth, de Lorena Serrano, Gabriela Ordóñez y una amiga de la autora que prefiere mantener su nombre en el anonimato.

Es una red inmensa ovalada, de tres metros de alto por dos metros de ancho, que se exhibe desde hoy y se asemeja a una telaraña, tanto por la forma como por el tejido con finos hilos.

Cristóbal Zapata en su crítica dice: “Confeccionada a lo largo de dos años en crochet, a semejanza de una gigantesca telaraña, de una intrincada mandala, su laboriosa y primorosa Red no escapa a este diseño, a este diseño. Estructura transparente y ambivalente, concentra luz porque libera sombras”.

La obra aborda muchas cosas, entre ellas: es un trabajo laborioso y de paciencia, ésta es una virtud de la autora que mientras tejía conversaba con



La propuesta “Red” es una instalación cuyo montaje resultó complejo, se exhibe desde ayer en la “Sala Proceso” de la Casa de la Cultura del Azuay. rsv

sus amigas, las donantes del cabello, con eso daba valor al tiempo, por lo tanto la obra alude en parte al contacto interpersonal a esos espacios humanos que se están perdiendo.

El centro del gran óvalo, con un diámetro de casi 20 centímetros parece el núcleo de la célula, hecha con el punto más elemental del tejido con crochet, (a través de palitos) al verla de lejos parece una honda y al acercarse se nota el entrelazado de los pelos.

Para hacer esta gran manta, Janneth partió de la intuición; mientras estudiaba su maestría en artes decidió trabajar con cabellos porque esa fibra o filamento delgado en forma

de hilo, tiene mucha simbología en las diferentes culturas y en todos los tiempos, y para ella, el cabello es una simbología que se conecta con el ser humano de la persona de quien proviene.

Antes de tejer, pelo con pelo se unían de las puntas, la gran hebra se ovillaba para luego continuar el tejido, una tarea de todos los días, por eso, la red está impregnada de historias que vivió la artista del 2010 al 2012, pues su trabajo es una investigación paralela a sus estudios ya que en la maestría hizo reflexiones que cambiaron la forma de ver su propia obra.

La red alude a eso de las redes sociales, a la red de una araña, a la red donde se atrapa

algo, incluso a esa lámina invisible entre dos etapas distintas de la existencia como son la vida y la muerte, “esa red que queremos atravesar o en la que podemos quedarnos atrapados”.

Al doblarse, la gran manta se reduce a un pequeño pañuelo. Lo más complicado de esta obra fue su montaje.

El artista Patricio Palomeque dice que Méndez presenta un trabajo muy íntimo, silencioso, que guarda y recupera no solo la feminidad o mundo interior, sino una especie de lectura de hipertexto de este tejido que de alguna forma contradice un poco con este tiempo quizá muy centrado a lo que es la informática. (BSG)



■ Propuesta

Janneth Méndez crea una obra con cabellos

Cuenca. Una red de cabellos tejida con croché por la artista Janneth Méndez se adecua desde esta semana en una de las paredes de la Galería Proceso Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, que abre las exposiciones del 2013 con talento local. La obra denominada Red pertenece a la maestría en Artes que actualmente cursa la artista. Fue tejida con cabello de cuatro personas durante dos años. Surge de su interés por trabajar con la simbología de los materiales orgánicos humanos.

Red es una propuesta delicada que tiene muchas connotaciones, entre ellas está la relación del ser humano con el tiempo, con el quehacer manual del artista.

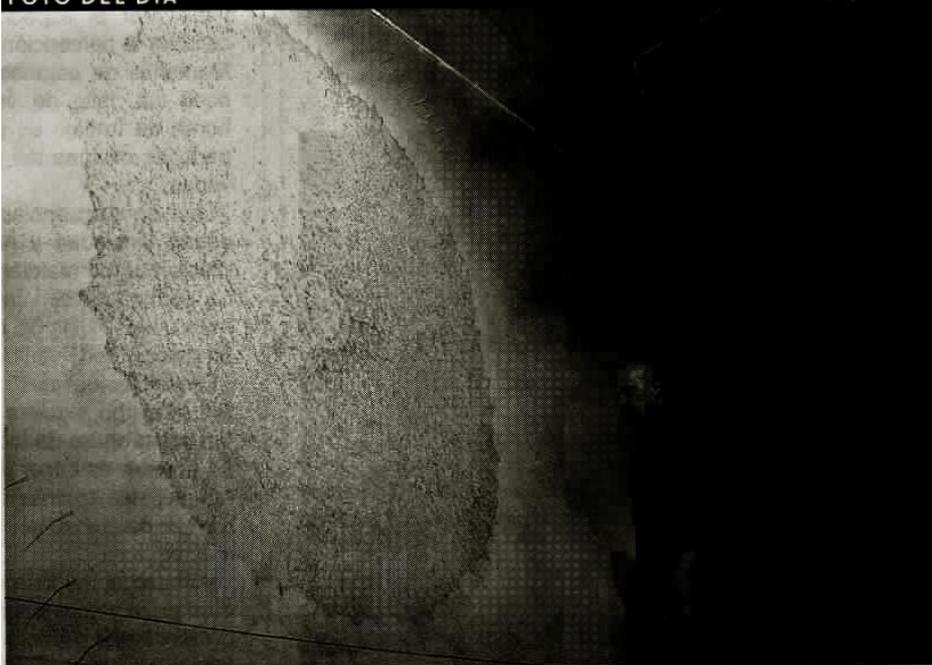
Es una reflexión respecto al arte a la vida y “una reflexión conmigo misma”, dijo Méndez, quien se caracteriza por sus composiciones minimalistas.

Para Patricio Palomeque, director de Galería Proceso, es importante generar espacios para los artistas locales expuestos en este lugar de arte contemporáneo. (RME) ■

El Tiempo, P. 5A, miércoles 16 de enero, 2013

FOTO DEL DÍA

Edwin Tapia | EL TIEMPO



Obra de Janneth Méndez en la sala Proceso

CUENCA. La sala Proceso Arte Contemporáneo, de la Casa de la Cultura, núcleo del Azuay, es el escenario donde exhibe la artista cuencana su última obra denominada Red, un tejido efectuado con cabellos de cuatro personas, incluido el de la artista. La obra tardó dos años en ser tejida. ■

El Tiempo, P. A4, martes 22 de enero, 2013



eltiempo.com.ec

Janneth Méndez crea una obra con cabellos

Una red de cabellos tejida con croché por la artista Janneth Méndez se adecua desde esta semana en una de las paredes de la Galería Proceso Arte Contemporáneo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, que abre las exposiciones del 2013 con talento local.

Fecha de Publicación: 2013-01-16 00:00

La obra denominada Red pertenece a la maestría en Artes que actualmente cursa la artista. Fue tejida con cabello de cuatro personas durante dos años. Surge de su interés por trabajar con la simbología de los materiales orgánicos humanos. □Red es una propuesta delicada que tiene muchas connotaciones, entre ellas está la relación del ser humano con el tiempo, con el quehacer manual del artista.

□Es una reflexión respecto al arte a la vida y “una reflexión conmigo misma”, dijo Méndez, quien se caracteriza por sus composiciones minimalistas.

□Para Patricio Palomeque, director de Galería Proceso, es importante generar espacios para los artistas locales expuestos en este lugar de arte contemporáneo. (RME)

Cuenca.

www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/113887-janneth-ma-ndez-crea-una-obra-con-cabellos/



Conclusiones

Salvo pocas excepciones, como es el caso del arte islámico, el cuerpo ha sido objeto de inspiración y creación en todas las culturas y a lo largo de toda la historia de la humanidad. Bien puede afirmarse que se destaca con diferencia como la fuente más recurrida del pensamiento estético y creativo.

Sin embargo, y tras lo expuesto a lo largo de esta investigación, hemos visto que no es sino hasta tiempos muy recientes, alrededor de los años cincuenta del siglo anterior, que el cuerpo en el arte deja de ser únicamente objeto de representación formal para pasar a inscribirse de modo más connotativo, adquiriendo estas propuestas un carácter más crítico y complejo. Se comienza a experimentar, por ejemplo, con el propio cuerpo del artista, exponiéndolo a situaciones de dolor, aislamiento, vulnerabilidad o agotamiento, y surgen inquietudes que se expresan mediante el uso del cuerpo como soporte, o de partes de este como materia para la creación artística, lo que no ha estado exento de controversia, o hasta de un frontal rechazo por parte de audiencias no familiarizadas con estas prácticas, y hasta de analistas más doctos.

Un número mayoritario de los artistas que hemos estudiado aquí ha bordeado, o ha transgredido límites de lo estético o de lo ético con relación al cuerpo que se consideraban intocables, límites que han sido dibujados fundamentalmente por una tradición de herencia cristiana. Estas expresiones artísticas han buscado erosionar, con mayor o menor intención, las bases de lo que consideramos “correcto” para referirnos al cuerpo humano en la creación artística.

El cuerpo humano (o partes de él, aunque se trate de sus excreciones) tiene tal fuerza de arrastre, de identificación con otros de la misma especie, que lo vuelve especialmente fértil como generador de significados en lo artístico y lo creativo ante un extenso espectro social y cultural. Una hebra de cabello es universal, y a partir de este enunciado podría arriesgarme a afirmar que si es empleada como material para la elaboración de una obra de arte, esta obra puede encontrar destinatarios mucho más variados, con sus específicas capacidades de identificación, interpretación, y asimilación, siendo allí donde se completa la obra. De manera sintética es esto lo que he querido dejar sentado con este estudio al que he titulado *Mi cuerpo y el cuerpo del otro*.



Sin haber sido objetivo central de lo tratado, ha quedado como trasfondo la idea de que la corporalidad, o digamos, la noción de habitar un cuerpo, ha sufrido importantes transformaciones a lo largo de la historia, hasta llegar a una actualidad en la que pareciera que somos seres menos físicos, en creciente ruta hacia la virtualidad.

La propuesta teórico práctica aquí desarrollada ha servido para rozar un fenómeno presente que podría calificar como un estado de adolescencia de la humanidad en el que ésta se descubre más individualista y volátil, al tiempo que menos corpórea.

La incertidumbre, la fragilidad, e incluso la vulnerabilidad que dicho momento comprende es lo que está en el eje de la creación de *Red*.



Bibliografía

- BATAILLE, Georges, *Breve historia del erotismo*, Traducción directa del Francés, Drazul, A., Ed. Calden, Uruguay, 1970.
- BENJAMIN, Walter, *La Obra de Arte en le Epoca de la Reproductibilidad Técnica*, en *Discursos Interrumpidos*, Ed. Taurus, Madrid, España, 1936.
- BONET PLANES, Juan, *No es solo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Ed. Tf, España, 2001.
- CERVINO, Mauro, *Jóvenes, cuerpos y violencias*, Anaconda Cultura y Arte (Ecuador), vol. 8, abril 2007.
- CIRLOT, Lourdes, *Historia Universal del Arte. Últimas Tendencias*, Ed. Planeta, Barcelona, 1994.
- DANTO, Artur, *Tres Maneras de Pensar el Arte*, en *El abuso de la belleza*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, Vol. 2 vols, Editions de la Difference, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Dialéctica de lo Visual, o el Juego de Vaciamiento*, en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 2004.
- ECO, Umberto, *Historia de la Belleza*, Ed. Lumen, Barcelona, España, 2004.
- GARAUDY, Roger, *Estética y Marxismo*, Ed. Martínez Roca, Barcelona-España, 1971.
- GHEERBRAT, Alain y CHVALIERC, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Ed. Herder, 1988.
- GODELIER, Maurice, *Cuerpo, Parentesco y Poder. Perspectivas antropológicas y críticas*, Ed. Abya-Yala, Quito, 1996.
- GONÁLEZ, Magda, *Nueva Plástica Mexicana. Pintura y Escultura*, Ed. Attame, México, 1997.
- GOODMAN, Nelson, *"Palabras, trabajos, mundos" en Maneras de Hacer Mundos*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1990.
- GROSENICK, Uta, *Mujeres Artistas de los XX y XXI*, Ed. Taschen, Colombia, 2001.
- GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Ed. Alianza, Madrid, 2003.
- LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Título original en Francés: *Anthropologie du corps et modernité*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.
- MOSQUERA, Gerardo, *Del Pop al Post (Selección y prólogo)*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1993.
- PLANELLA, Jordi, *Cuerpo Cultura y Educación*, Ed. Deslée de Brouwer, S.A., España, 2006.



ROITMAN, Sara, *Imperdible*, Fotografía, Old Continent Art Books, Ed., Quito Ecuador, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicu*. Traducción e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Regura, Ed. Alianza, Madrid, 1997.

Catálogos

Arte Actual, Registro 2007, FLACSO-Sede Ecuador, Aguirre, M., Rivadeneira, W., (Edición), Quito-Ecuador. 2007.

Arte Actual, Registro 2008, FLACSO-Sede Ecuador, Torres, A., Oleas, M. C. (Edición, registro y textos DVD.), Quito-Ecuador, 2008.

Arte Actual, Registro 2009-2010, FLACSO-Sede Ecuador, Torres, A., (Editora), Quito-Ecuador, 2010.

Prisiones, Espacios mínimos, Fragmentos, Quito-Ecuador, 2007.

Salón de Julio, Pintura, 2005, Museo Municipal de Guayaquil, Kronlfe, R. (Edición y textos), Guayaquil-Ecuador, 2005.

SANTILLÁN, Oscar, *Lucerna*, Producción NoMínimo, Ed.3 + AP, Bogotá-Colombia, 2012.

ZAPATA, Cristóbal, *Para una geometría de las sensaciones (Notas a la obra de Janneth Méndez)*, 2007.

ZAPATA, Cristóbal, *II Festival Internacional de Cine de Cuenca*, P. 42, 2003.

Direcciones de Internet

Ana Fernández: www.tcmujer.org/pdfs/Prisiones.pdf, Acceso: julio, 2012.

Andrés Serrano: www.artscoming.com/Articulo/parkour-en-el-arte-actual-, Acceso: febrero, 2011.

Andy Goldsworthy: www.fuckyeahearthworks.tumblr.com/page/2, Acceso: enero, 2013.

Arte Actual, www.flacsoandes.org/artefactual/?p=214, Acceso: julio 2012.

BATAILLE, G Georges, 1970, <http://es.scribd.com/doc/7310933/Bataille-Georges-El-Erotismo-V1-1>, Acceso: julio 2012.

Cindy Sherman: www.artedebolsillo.blogspot.com/2009/11/cindy-sherman-, Acceso: febrero, 2012.

CIMAOMO, Gabriel José María, *Más allá de la acción artística. Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*, 2007.

www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Más%20allá%20de%20la%20acción%20art%C3%ADstica.pdf. Acceso: enero de 2013.



Chiharu Shiota: www.sonymond.blogspot.com/2011/04/chiharu-shiota.html, Acceso: enero, 2013.

Chiharu Shiota: www.chiharu-shiota.com/works-2008-4/, Acceso: septiembre, 2012.

CORTÉS, Miguel, *Eva Hesse, 1970 Seven poles, Obras fundamentales del arte del siglo xx*, www.elcultural.es/version_papel/ARTE/3335/Eva_Hesse. Publicado en 2000. Acceso: septiembre, 2012.

DANTO, Arthur, *El final del arte (1984)*, Reproducido: *El paseante*, 1995, núm. 22-23. www.mateucabot.net/danto_final_del_arte.pdf. Acceso: mayo de 2012.

De los despreciadores del cuerpo, Friedrich Nietzsche, Extraído del libro *Así habló Zaratustra*, www.performancelogia.blogspot.com/2007/01/de-los-despreciadores-del-cuerpo.htm. Acceso: octubre, 2012.

El mito de Ariadna, www.guiascostarica.com/mitos/grecia25.htm, Acceso: octubre, 2012.

El origen de la Vía Láctea: www.asociacionsina.org/2009/09/12/el-origen-de-la-via-lactea-en-la-mitologia-griega/, Acceso: noviembre, 2012

El Triunfo de la Muerte o Los 3 Destinos: Las Moiras, las Parcas y demás Mujeres, publicado en diciembre, 2009, www.leaimnetz.wordpress.com/2009/10/12/las-moiras-las-parcas-y-demas-mujeres/, Acceso: noviembre, 2012.

FERNÁNDEZ, Ana, *Procesión*, 2007, www.mirandatexidor.com/, Acceso: julio, 2012.

FERRER, Sandra, *La condesa sangrienta, Elizabeth Báthory (1560-1614)*, 2012. www.grandesmujeresenlahistoria.blogspot.com/2012/08/. Acceso: enero, 2013.

FERRÉS, Malú, *Ariadna*, 2012, <http://html.rincondelvago.com/mito-de-ariadna.html>. Acceso: octubre, 2012.

Friedensreich Hundertwasser, Esa piel que nos abriga...,

<http://www.varasfadu.com.ar/arq4/esa-piel-que-nos-abriga/>. Acceso: febrero, 2013.

Friedensreich Hundertwasser: www.labioguia.com/labioguia/peles-vivas-hundertwasser/, Acceso: febrero, 2013.

Georgia O'Keeffe: www.micasaesmimundo.blogspot.com/2007/10/georgia-okeeffe-, Acceso: enero, 2013.

GÓMEZ , Domingo, *El mito de Aracne*, <http://sobreleyendas.com/2008/05/10/el-mito-de-aracne/>. Acceso: octubre, 2012.

GORDILLO, Lourdes, *La alienación del cuerpo y las patologías de la sexualidad*, 2007. www.researchgate.net/publication/43164189_La_alienacin_del_cuerpo_y_las_patologas_de_la_sexualidad. Acceso: agosto, 2012.

Gustave Doré: www.ambivalensen.tumblr.com/post/4386686983/o-fond-arachne-purgatory-canto-xii-lines-39-41, Acceso: noviembre, 2012.



HATOUM, Mona. www.avidanoimitaalarte.blogspot.com/2009/08/mona-hatoum-beirut-libano-1952.html. Acceso: febrero, 2012.

HATOUM, Mona. www.kunstonline.dk/profil/mona_hatoum.php4. Acceso: mayo, 2012.

HEMMING, John, *La revelión contra lo bello*, Ed. Bosch, Barcelona-España, 1940.

JOSÉ MARÍA, Gabriel, *Más allá de la acción artística. Una mirada ética sobre el cuerpo pulsional en el arte contemporáneo*, 2007.

www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/Arte/Más%20allá%20de. Acceso: enero, 2013.

JONES, Jonathan, *Eva Hesse*: www.omstreifer.wordpress.com/2012/01/12/eva-hesse-the-total-absurdity-of-life/. Publicado en 2012. Acceso: septiembre, 2012.

LÓPEZ-FARJEAT, Luis Xavier, *El cuerpo en el arte contemporáneo*, www.laboratoriodepensamiento.blogspot.com/2009/08/, Acceso: enero, 2013.

María Teresa Ponce: www.mariateresaponce.com/deshabitados.html. Acceso: julio, 2012.

MASSERA, Sol, *PIELES VIVAS: HUNDERTWASSER* www.labioguia.com/pieles-vivas-hundertwasser. Acceso: julio 2012.

NITSCH, Hermann, Orgen Mysterien Theater. www.lesleyann1964.tumblr.com/page/29. Acceso: noviembre, 2012.

Nobuyoshi Araki: <http://losojossinrostro.blogspot.com/2008/05/nobuyoshi-araki.html>. Acceso: enero, 2013.

Nobuyoshi Araki: www.paniagua-paniagua.blogspot.com/2010/04/tanta-belleza, Acceso: febrero, 2012.

Nobuyoshi Araki: www.zoltanjokay.de/zoltanblog/author/admin/page/50/. Acceso: enero, 2013.

Orlan: www.docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/O/orlan.htm, Acceso: diciembre, 2012.

Oscar Santillán: www.oscarsantillan.blogspot.com/, Acceso: julio, 2012.

Paulina León y María Dolores: www.artequitoenzaragoza.blogspot.com/2010/04/paulina-leon-maria-dolores-ortiz-la.html, Acceso: febrero, 2012.

Procesión, Ana Fernández, <http://www.mirandatexidor.com/>, Acceso: julio de 2012.

Reportajes de tendencias, Robert Mapplethorpe, *Fotografía y escándalo*, www.funversion.universia.es/tendencias/reportajes/mapplethorpe.jsp. Acceso: febrero, 2012.

Representación de peinado. www.pulsoslp.com.mx/2012/09/21/el-cabello-refleja-estatus-social-, Acceso enero, 2013.

ROJAS, José, *Andrés Serrano-El Nombre de la Polémica*, (publicado del martes 15 de abril de 2003), www.artstudiomagazine.com/fotografia/andres-serrano. Acceso: febrero,



2011.

Santiago Sierra: www.santiago-sierra.com/996_1024.php, Acceso: febrero, 2012.

SANTILLÁN, Oscar, *Lucerna*, Producción NoMínimo, Ed.3 + AP, Bogotá-Colombia, www.riorevuelto.net/2012/06/oscar-santillan-lucerna-fundacion. Acceso: julio, 2012.

Sara Roitman: www.tcmujer.org/pdfs/Prisiones.pdf, Acceso: julio, 2012.

SARTRE, Jean Paul, *El Ser y La Nada*, 2005, www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Sartre_Jean_Paul-El_ser_y_la_nada. Acceso: agosto, 2012.

Telaraña: www.bulhufas.es/animales/las-aranas-llevan-125-millones-de-anos-tejiendo-del-mismo-modo/, Acceso: febrero, 2013.

SQUIRIPA, Anabella, *El mito de la creación de la vía láctea*, 2009.

www.sobregrecia.com/2009/06/30/el-mito-de-la-creacion-de-la-via-lactea/. Acceso: diciembre, 2012.

VILLARES, María, *Las casas vivas de Javier Senosiain*, 2011, www.maricarmenvillares.blogspot.com/2011/09/las-casas-vivas-de-javier-senosiain.html, Acceso: febrero, 2013.

Fuentes fotográficas:

Capítulo I

Árbol de corazón: Galería de escarificación. www.break.com/pictures/scarification-heart-tree-23, Acceso: noviembre, 2012.

Cofre con huesos y cabello de la Santa Agatha Lin Zhao, http://www.preguntasantoral.es/2013/01/santa-agatha-lin-zhao/reliquias_lin_zhao/. Acceso, julio, 2013.

Egon Schiele, *Two Women*, 1915, <http://skyethelimit.wordpress.com/2011/12/21/egon-schiele/>. Acceso: junio, 2013.

Hans Bellmer, *Dolls*. www.shotakotake.deviantart.com/art/Hans-Bellmer-Tribute-4-160745091, Acceso: enero, 2013.

Hermann Nitsch, *Orgen Mysterien Theater*. www.lesleyann1964.tumblr.com/page/29, Acceso: noviembre, 2012.

La Gran Cierva. www.estecha.com/reproducciones-rupestres-cuevas.htm, Acceso: noviembre, 2012.

Mujer de la etnia Hamer. Fotografía de Jaime Sancho. www.fotomundo.net/retratos-etnicos-etiofia/. Acceso: enero, 2013.



Orlan. www.elbauldejosete.wordpress.com/2009/11/08/orlan-arte-o-locura/. Acceso: diciembre, 2012.

Retrato, Erzsébet Báthory. www.damadenegro.wordpress.com/2012/09/12/#jp-carousel-9676, Acceso: enero, 2013.

Rubens, *El origen de la Vía Láctea*. www.asociacionsina.org/2009/09/12/el-origen-de-la-via-lactea-en-la-mitologia-griega/, Acceso: enero, 2013.

Vítor (grafiti escrito con sangre). www.flickr.com/photos/ammateo/5502282310/. Acceso: enero, 2013.

Capítulo II

Nobuyoshi Araki: www.paniagua-paniagua.blogspot.com/2010/04/tanta-belleza, Acceso: septiembre, 2012.

Andrés Serrano: www.artscoming.com/Articulo/parkour-en-el-arte-actual-, Acceso: febrero, 2011.

Cindy Sherman: www.artedebolsillo.blogspot.com/2009/11/cindy-sherman-, Acceso: febrero, 2012.

Santiago Sierra: www.santiago-sierra.com/996_1024.php, Acceso: abril, 2011.

Orlan: www.docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/O/orlan.htm, Acceso: diciembre, 2012.

Mona Hatoum: www.kunstonline.dk/profil/mona_hatoum.php4, Acceso: mayo, 2012.

Paulina León y María Dolores: www.arte-quitoenzaragoza.blogspot.com/2010/04/paulina-leon-maria-dolores-ortiz-la.html, Acceso: julio, 2012.

María Teresa Ponce: www.mariateresaponce.com/deshabitados.html, Acceso: julio, 2012.

Sara Roitman, <http://www.sararoitman.com/fotografia/entre-nos#!381>. Acceso: abril, 2013.

Ana Fernández: <http://mirandatexidor.blogspot.com/> Acceso: julio, 2012.

Oscar Santillán: www.riorevuelto.net/2012/06/oscar-santillan-lucerna-fundacion.html, www.oscarsantillan.blogspot.com/, Acceso: julio, 2012.

Capítulo III

Chiharu Shiota. www.sonnymond.blogspot.com/2011/04/chiharu-shiota.html, Acceso: enero, 2013.

Eva Hesse. www.omstreifer.wordpress.com/2012/01/12/eva-hesse-the-total-absurdity-of-life/, Acceso: septiembre, 2012.



- Chiharu Shiota. www.chiharu-shiota.com/works-2008-4/, Acceso: septiembre, 2012.
- Andy Goldsworthy. www.fuckyeahearthworks.tumblr.com/page/2, Acceso: enero, 2013.
- Friedensreich Hundertwasser. www.labioguia.com/labioguia/pieles-vivas-hundertwasser/, Acceso: febrero, 2013.
- Javier Senosiain. www.maricarmenvillares.blogspot.com/2011/09/las-casas-vivas-de-javier-, Acceso: febrero, 2013.
- Georgia O'Keeffe. www.micasaesmimundo.blogspot.com/2007/10/georgia-okeeffe-, Acceso: enero, 2013.
- Nobuyoshi Araki. www.zoltanjokay.de/zoltanblog/author/admin/page/50/, Acceso: enero, 2013.

Capítulo IV

- Ariadna, John Vanderlyn, 1808-1812
<http://excavandoenvisceras.blogspot.com/2012/02/el-lamento-de-ariadna.html>. Acceso: junio, 2010.
- Telaraña: www.bulhufas.es/animales/las-aranas-llevan-125-millones-de-anos-tejiendo-del-mismo-modo/, Acceso: febrero, 2013.
- Gustave Doré: www.ambivalensen.tumblr.com/post/4386686983/o-fond-arachne-purgatory-canto-xii-lines-39-41, Acceso: noviembre, 2012.
- El Triunfo de la Muerte* o *Los 3 Destinos*: "Las Moiras, las Parcas y demás Mujeres", publicado en diciembre, 2009, www.leaimnetz.wordpress.com/2009/10/12/las-moiras-las-parcas-y-demas-mujeres/, Acceso: noviembre, 2012.
- Diego Velázquez, 1657, *Las Hilanderas* o *la Fábula de Aracné*. La imagen está extraída del Museo del Prado en: www.ganimedes.org/?p=304. Acceso: septiembre, 2012.