Una Reflexión
Sobre la Gestualidad

Tesis que para obtener el título de
Licenciada en

Artes Visuales

presenta Erika Rebeca Lindig Cisneros
Directora de tesis:
Lic. Ma. del Rosario García Crespo

Escuela Nacional deArtes Plásticas

Universidad Nacional Autónoma de México
México D.F., 1997

A mi madre, por darme toda la libertad para elegir
y al mismo tiempo, la certeza de contar con su apoyo
en todo momento.
Por su amor.

A grandma, por su inagotable generosidad.

A Roberto, por su compañía y por todo.

A mi padre, por los momentos especiales
que han llegado a ser guía.

A Magdalena, por darme la mano
en esta búsqueda de mundos nuevos.

A Paulina, muy especialmente,
no sólo por tomar las fotografías y diseñar este trabajo,
sino por ser cómplice y hermana. Por estar siempre.

A mis amigos, porque quiero.

Y a todos los que han compartido
su conocimiento conmigo.

CONTENIDO

INTRODUCCION

La intención básica de la obra plástica que aquí se presenta es la de tratar de unificar distintos elementos, la danza y la pintura, a partir de una concepción que surge de un proceso sicoanalítico, para expresarlos a través del medio fotográfico. El trabajo plástico está constituido por tres secuencias, cada una de siete fotografías en blanco y negro, y se complementa con la reflexión que surge de las series, que conforma la tesina propiamente dicha. La tesina está dividida en varias secciones que abordan los siguientes temas: el uso de la fotografía, el desnudo y la gestualidad. Más adelante, se hace una práctica interpretativa de cada una de las secuencias: Las Manos, La Hiedra I y La Hiedra II.

El elemento unificador de las tres series es un cuerpo femenino, desnudo, que expresa, en la primera serie, las sensaciones de temor, evasión y necesidad de protección, en la segunda, la lucha implícita en la ruptura de los vínculos con la infancia y la subsecuente liberación, y en la tercera, la conciencia de que la liberación es una empresa a la que finalmente se enfrenta el individuo solo. Los elementos externos al desnudo -las manos y la hiedra- representan, las manos, para el primer caso, una visión de la masculinidad; en el segundo caso, la hiedra, los lazos afectivos de la infancia y , para el tercero, la hiedra y las manos, aquella, los mismos vínculos afectivos y

éstas, que ya no se perciben como amenazantes, una ayuda para lograr la liberación, que por último no contribuye al proceso de emancipación. El cuerpo que aparece en las imágenes es el mío. La razón de esta elección es que con motivo de mi formación dancística yo podía expresar, mejor que ninguna otra persona, el mensaje que se quería transmitir.

La reflexión teórica surge de una pregunta fundamental, ¿Cómo es posible comunicar los contenidos específicos que mencionamos anteriormente a través de imágenes? Aunque no se da una respuesta plena a esta pregunta, se abordan principalmente los aspectos temáticos que se consideraron fundamentales para comunicar el mensaje. Estos son, como ya lo mencionamos: el uso de la fotografía para integrar los elementos; el uso del desnudo, haciendo referencia a algunas de las connotaciones que históricamente ha adquirido y la intencionalidad del mismo en el trabajo que nos ocupa, y la gestualidad, entendida esta como lenguaje y como resultado de un proceso. Adicionalmente, se tratan aspectos formales, como la luz, algunas componentes de los esquemas de equilibrio, el traslape de las formas, etc., tomando en cuenta los elementos que aparecen en todas las fotografías de una serie o los elementos que aparecen en una imagen en particular cuando introducen un cambio esencial en el sentido.

LA FOTOGRAFIA

El uso de la fotografía

Un trabajo anterior a éste, que sirvió como punto de partida para las tres secuencias, fué realizado con motivo de una exposición colectiva de fotografía cuya temática giraba en torno a una obra dancística, estrenada el mismo día de la inauguración. Quienes expusimos en esa ocasión acordamos fotografiar a los bailarines en sus ensayos y a partir de estas imágenes exponer el punto de vista particular de cada una de las tres participantes. Mi aportación consistió en enmarcar cada fotografía de un bailarín -que había adoptado una postura específica- en un entorno, este último pintado con tinta y acrílicos, que trataba de representar un ambiente psicológico que fuera congruente con la postura del bailarín. El resultado fué una serie de seis cuadros. La convivencia visual entre la fotografía y la pintura se lograba en algunos de ellos de manera mucho más afortunada que en otros.

Aquí se retoma el uso del cuerpo, y la inserción de éste en un ambiente determinado, pero esta vez dicho ambiente se concibió a manera de escenografía. Para la primera serie se usó una manta pintada de aproximadamante tres metros cuadrados, y para las series subsiguientes una manta negra y una gran cantidad de hiedra dispuesta de una forma particular en la escena

a fotografiar. Una vez terminado el montaje, me situé en él y así se tomaron las fotografías. El hecho de captar estas escenas responde a la necesidad de lograr una mejor convivencia visual entre el cuerpo y el ambiente en que está inscrito.

Para V. Flusser, la fotografía es un método revolucionario, ya que intenta fijar sobre una superficie bidimensional unos sujetos, que existen en un *espacio-tiempo* de cuatro dimensiones, permite a los sujetos quedar fijados ellos mismos sobre un plano. Pero la fotografía es también, por lo menos en el caso de la primera serie de esta faena, un medio capaz de lograr que un sujeto que existe en este espacio-tiempo de cuatro dimensiones, y un objeto, como la manta en la que están pintadas unas manos, en una representación bidimensional, convivan en un mismo espacio.

Una fotografía es la descripción de un gesto, si se entiende por descripción la traducción o trasposición de un contexto a otro. R. Barthes sugiere que el carácter específico de la fotografía reside en llevar ésta siempre su referente consigo: no hay fotografía sin algo o alguien. Es también un medio revolucionario en tanto huella que deja el sujeto en una superficie. En este caso el gesto descrito fue previamente bosquejado. El proyecto incluye una descripción general de la imagen que se pretende obtener, pero no descarta un cierto grado de azar.

Esta cuestión se hace más complicada ya que, dado que el referente de las fotografías es mi propia persona, éstas fueron tomadas por otro individuo. Para Flusser, en el gesto de fotografiar pueden distinguirse tres aspectos: la búsqueda de un punto de vista, la manipulación de la situación, y la distancia crítica del fotógrafo. El primero de estos aspectos implica un objetivo y la elección de un ángulo determinado. El objetivo había sido determinado por el proyecto, sin embargo, el punto de vista es producto de la elección de la fotógrafa. La manipulación de la situación fue también un trabajo en equipo, con mi propia intervención, la de la fotógrafa y en algunos casos la ayuda de otras personas. La distancia crítica implica la elección de una imagen entre muchas posibles, y esta elección fue ejercicio de la fotógrafa.

Entonces, el trabajo fotográfico es el producto de una compleja relación establecida entre la fotógrafa y el referente, o sea, yo misma. Desde mi punto de vista, el hecho de lograr las imágenes como se habían proyectado responde a la profunda comunicación entre ambas partes. Cabe decir también que estas fotografías fueron elegidas entre muchas otras para formar las tres secuencias, y que para obtenerlas fue necesario hacer por lo menos unas diez sesiones fotográficas. Esta labor es también resultado de un proceso de prueba y error.

La iluminación

Todas las fotografías se iluminaron de la misma manera. En *Arte y percepción visual,* R. Arnheim define iluminación (para efectos de las artes visuales) como la imposición de un gradiente de luz sobre la luminosidad objetual de la escena. En este caso se utilizó una fuente principal de luz situada lateralmente a 45°, y una fuente secundaria a 90° de arriba hacia abajo. La fuerte luz lateral empleada en las tres series simplifica y coordina la organización espacial de las fotografías, en tanto que la luz situada a 90° disminuye la intensidad de las sombras, con el objeto de evitar el ocultamiento de partes importantes de los objetos que aparecen en la composición. Una de las características de la iluminación es que puede traducirse en aumentos o diminuciones de la profundidad. En este caso se colocan objetos grandes en primer plano y hay una fuerte diferencia entre la luminosidad de éstos y el fondo, así el fondo parece más distante. Los objetos reciben luz pasivamente, como impacto de una fuerza exterior, pero al mismo tiempo se convierten ellos en fuentes de luz que activamente irradian energía, de esta manera se dirige la atención del espectador hacia los objetos que se pretende destacar, en tanto que la oscuridad del fondo se percibe como contraprincipio de la luminosidad, como sugiere Arnheim, *creando la impresión en el contemplador de estar viendo objetos salidos de un estado de no-ser, y que probablemente volverán a él.*

Fotografía en blanco y negro

La decisión de tomar las fotografías en blanco y negro -y no a color- responde, en un principio, al hecho meramente subjetivo de relacionar los procesos mentales con imágenes en blanco y negro. En este caso, dado que el tema de cada secuencia surge de un proceso de sicoanálisis, me pareció adecuado usar este tipo de fotografías. Al realizar la investigación, sin embargo, me he dado cuenta de que esta relación parece ser comúnmente aceptada:

> *"Hay que respetar el negro. Nada lo prostituye. No agrada a la vista ni despierta otro sentido. Es agente del pensamiento, aún más que el hermoso color de la paleta o el prisma".*[1]

Ernest Schachtel sugiere que la experiencia del color se asemeja a la del afecto o de la emoción, que para él únicamente presupone una clase de actitud abierta, en tanto que la forma parece exigir una respuesta más activa por parte de la mente. Como Arnheim hace notar, si se aplica literalmente esta teoría se puede llegar a la conclusión de que el color produce una experiencia esencialmente emocional, en tanto que la forma corresponde al control intelectual. Semejante formulación parece

[1] ARNHEIM, R, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador,* Madrid, Alianza, 1983, p. 363

ser demasiado estrecha. En lugar de ello, se podría decir, según el mismo autor, que:

> *"En vez de hablar de respuestas al color y respuestas a la forma, sería más apropiado distinguir entre una actitud receptiva a los estímulos visuales, que el color fomenta, pero también se aplica a la forma, y una actitud más activa, que es la que prevalece en la percepción de la forma, pero se aplica también a la composición del color. En términos más generales, son probablemente las cualidades expresivas (primariamente del color, pero también de la forma) las que espontáneamente afectan a la mente que las recibe pasivamente, mientras que es la estructura tectónica del esquema (característica de la forma, pero que también se encuentra en el color) la que da trabajo a la mente activamente organizadora."*[2]

V. Flusser nos dice que en el mundo "exterior" es imposible encontrar situaciones blanco/negro, pues el blanco y el negro son límites, son "situaciones ideales", el negro es la ausencia de luz, el blanco es la presencia total de la luz. Negro y blanco son, por ejemplo "conceptos" de las teorías ópticas.

> *"Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforman la linealidad del discurso teórico en una superfi-*

[2] ARNHEIM, R., *Op. cit.*, p. 370.

cie. En esto consiste, de hecho, la belleza específica de tales fotografías: es una belleza propia del universo de los conceptos''[3]

Las series fotográficas

Para V. Flusser, una imagen es una superficie significativa: el sentido de la imagen reside en su propia superficie; puede captarse con una mirada, sin embargo, esta es una lectura superficial. Si deseamos conferirle al significado cierta profundidad debemos permitir que la mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraidas. Así se registra la imagen, la ruta que sigue la mirada para llevar a cabo este registro es compleja, puesto que responde a la estructura de la imagen y a las intenciones del observador. El significado de la imagen es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma y la manifiesta en el observador. Por lo tanto, las imágenes son conjuntos de símbolos connotativos, son suceptibles de interpretación.

Ahora bien, el mismo autor nos dice que la mirada, al desplazarse sobre la superficie, va tomando de ésta un elmento tras otro, y establece una relación temporal entre ellos. Pero también es posible que regrese a un elemento antes visto, la mirada puede volver una y otra vez sobre el mismo elemento

[3] FLUSSER. V. *Hacia una filosofía de la fotografía,* México, Trillas, 1990. p.40.

de la imagen. El registro establece relaciones llenas de significado entre los elementos de la imagen. Tal relación espacio-tiempo reconstruida a partir de la imágenes es propia de la magia, donde todo se repite y donde todo participa de un contexto lleno de significado.

Una serie fotográfica es un conjunto de imágenes, en el que unas se suceden a las otras en un orden unidimensional dotado de sentido, es por lo tanto una sucesión lineal. La serie impone al espectador un orden de lectura, que ha de ser obedecido, pues alterar este orden implicaría cambiar el significado de la serie. Como en una imagen, hay uno o varios temas dominantes, pero su orden de aparición va ligado a fases concretas del desarrollo de la secuencia, el sentido de los elementos visuales depende de su ubicación dentro de la secuencia.

Así, las series combinan la lectura mágica de cada imagen con la lectura lineal de la historia, en la que todo es efecto de sus causas y llega a ser causa de sus efectos.

EL DESNUDO

Para exponer las razones que me llevaron a utilizar el desnudo, como menciono en la introducción, es necesario hablar de algunas de las connotaciones que éste ha adquirido en la cultura occidental y a través de la historia del arte, para relacionarlo con aquellos significados que he querido que prevalezcan, y despojarlo, en la medida de lo posible, de aquellos que mi propio discurso descarta.

Desnudo corporal y desnudo artístico.

En el libro *El Desnudo,* Keneth Clark hace una distinción entre el desnudo corporal y el desnudo artístico, y señala que en la lengua inglesa podemos notar dicha distinción, entre el primero *(the naked)* y el segundo *(the nude).* Esta última palabra se introdujo al vocabulario inglés a principios del siglo XVIII, con la intención de hacer más aceptable para los habitantes de la isla el desnudo en pintura y escultura. En nuestra lengua no contamos con semejante distinción, y me pregunto hasta qué punto podemos, ya casi a principios del siglo XXI, aceptar la visión del cuerpo desnudo; ya que si bien es cierto que nuestras miradas se han ido acostumbrando a un cierto tipo de desnudo a través de la historia en la cual *su idealización* deviene en una *forma* de arte, también es cierto que la imagen no pierde en su totalidad ante nuestros ojos el simbolismo que la cultura le ha impreso.

Parte de este simbolismo es un cierto matiz incómodo que el desnudo corporal adquiere:

> *"Las partes revestidas prevalecen como absoluto allí donde se considera a la figura humana como esencialmente vestida, cuando se tiene la certeza de que el hombre se hace tal, y se distingue de los animales, precisamente por el hecho de estar vestido: la ropa es lo que le confiere al hombre su identidad antropológica, social y religiosa, en una palabra, su ser."*[4]

Así, la desnudez se percibe como una situación negativa, aquella en la que nos encontramos despojados de nuestras ropas, o de algo que teníamos o deberíamos tener: como privación, pérdida y expolio, y aquí yo añadiría que el desnudo implica también una condición de vulnerabilidad, de desprotección. Para los egipcios, babilonios y judíos, el estar desvestido significa encontrarse en una situación envilecedora y vergonzosa, típica del cautiverio, la esclavitud, la prostitución, la demencia, la maldición y la iniquidad.

En el lado opuesto se encuentra la definición de desnudo como forma de arte, limitado en el lugar y en el tiempo:

> *"Sólo en los países costeros del Mediterráneo ha estado el desnudo en su elemento, e incluso allí se ha llegado a olvidar con frecuencia su*

[4] PERNIOLA, Mario, "Entre vestido y desnudo", en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Madrid, Taurus, 1991, p. 237.

significado [...] el desnudo, aun en Italia y en Grecia, se encuentra limitado por el tiempo.."[5]

Esta definición surge de la simplificación del cuerpo en el esquema clásico, y no encierra ningún matiz incómodo:

"La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado...[El desnudo] sigue siendo nuestro principal vínculo con las disciplinas clásicas.."[6]

La desnudez en Grecia sólo puede entenderse en relación con el sentimiento de que espíritu y cuerpo son uno, expresa el sentido de la integridad humana. Las representaciones griegas no son únicamente representaciones del cuerpo humano, sino de existencias espirituales de dioses inmortales; son idealizaciones que apuntan a la perfección, a lo imperecedero; y las características de equilibrio, proporción, modestia, etc. nos llevan, a través del plano estético, al plano ético.

Clark señala que, para los griegos, nada relacionado con el ser humano entero podía aislarse o eludirse. La aceptación griega del desnudo implica la creencia de que el cuerpo es

[5] CLARK, Keneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981 pp. 22-23.
[6] *Op. cit.*, pág. 17.

algo de lo cual se debe estar orgulloso; el culto griego a la desnudez representa la conquista de una inhibición que oprime a todos los pueblos, salvo a los más atrasados. Sin embargo, las representaciones griegas del cuerpo desnudo sólo pueden ubicarse en relación con el idealismo, con la búsqueda de las proporciones perfectas. Aristóteles nos dice: El arte completa lo que la naturaleza no puede terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados de la naturaleza; y los fenómenos de la experiencia son réplicas más o menos corrompidas de la forma ideal; entonces, la aceptación griega del cuerpo sólo se da en la medida en que éste se acerque lo más posible a dicha forma.

El desnudo como metáfora de la verdad

El desnudo puede entenderse también como lo manifiesto, lo claro. Para Mario Perniola, la desnudez clásica atribuye a la claridad del ver un papel determinante, que adquiere un significado metafísico a partir del *Mito de la caverna* de Platón. Esta primacía de la visión da origen a la metáfora de *la verdad desnuda*, y a que el proceso del conocimiento se entienda como un despojar de ropajes, como un proceso de develación.

A propósito de la distinción ya mencionada entre el desnudo corporal y la serie de convenciones que dan lugar al desnudo como forma de arte, Berger, en *Modos de ver*, nos dice:

estar desnudo es ser uno mismo. Ser un desnudo equivale a ser visto en estado de desnudez por otros, y sin embargo, no ser reconocido por uno mismo. Para que un cuerpo desnudo se convierta en "un desnudo", es preciso que se le vea como un objeto. Estar desnudo es estar sin disfraces. Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel... El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez.

Y es en este sentido que, desde mi punto de vista, el estar desnudo implica también una condición de apertura, dado que el cuerpo, como el rostro, habla por sí mismo. Estar desnudo no sólo es dejar ver el cuerpo, es estar doblemente desnudo, no es ser uno mismo únicamente en el aspecto físico, sino ser con una historia, emociones e intenciones; estar desnudo es darle nombre a un cuerpo, implica una pérdida de misterio, ser un desnudo, en tanto dicho desnudo sea visto como objeto, es permanecer en el anonimato.

El desnudo femenino

En este punto me parece importante hablar del desnudo femenino en particular, puesto que éste evidentemente no puede mirarse con la misma óptica que el desnudo masculino, y ocupa una posición central en mi obra.

J. Berger afirma que la presencia social de la mujer y la del hombre difieren profundamente, *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. La presencia de un hombre se manifiesta en la

promesa de poder que él encarne; la presencia de una mujer es intrínseca a su persona, define su actitud hacia sí misma, y también el poder que pueda ser ejercido sobre ella. Berger nos habla de un observador de carácter masculino que actúa en cada mujer para conformar su propia imagen, que se traduce en un *"ser para los otros"*. En este punto me gustaría agregar que este observador actúa también en cada mujer, en relación con otras mujeres, situando no sólo a sí mismas, sino a las demás, en el esquema tradicional de las cosas. Probablemente, el origen de esta diferencia se encuentre en la antigüedad clásica.

El desnudo femenino en Grecia (como idealización) aparece más tarde que el masculino. De hecho, debido a la escasez de representaciones del cuerpo femenino desnudo, Clark incluye, para su estudio, esculturas en las que el cuerpo está envuelto en un ropaje ligero: el drapeado. El cuerpo femenino estaba sujeto a restricciones que no observamos en relación con el cuerpo masculino. *"Existían evidentemente tradiciones antiguas de ritual y de tabú por las que Afrodita debía estar envuelta en ropajes"*[7]. La figura de Afrodita desnuda es de origen oriental, y su desnudez parecía, para los griegos, una invitación a la herejía. Por otro lado, mientras los jóvenes se desnudaban para tomar parte en los ejercicios, y por lo general sólo llevaban una túnica corta, las mujeres griegas, salvo las espartanas,

[7] *Idem*, pág, 78.

quienes escandalizaban al resto de Grecia mostrando sus muslos y compitiendo en los deportes, estaban siempre vestidas y se les confinaba a sus deberes domésticos. Así, probablemente bajo pretexto de su naturaleza biológica, y en particular de su capacidad de reproducción, las mujeres, como en la mayoría de las culturas, eran restringidas a ciertos espacios y actividades. Además, como Clark señala, el mutuo amor de dos hombres jóvenes era considerado como más noble y natural que el amor entre los sexos opuestos, y el análisis detallado necesario para encontrar la belleza ideal surge de la pasión.

Sin embargo, es en Grecia donde aparece la justificación del desnudo femenino. Según el mismo autor, surge de la alusión platónica a que existen dos tipos de Afroditas: la Celestial y la vulgar. Una representa la idealización de la mujer, que probablemente deviene en la imagen de la mujer "buena", pura y virginal, la otra representa la mujer como símbolo de vida creadora y generadora, que más tarde se radicaliza en la concepción de la feminidad como sinónimo de maternidad; y se podría decir que en cierta medida, a partir de estas dos concepciones, se ha categorizado a la mujer en el arte occidental. A partir de ellas, y para servir a muy distintos propósitos, se han desarrollado dos modos de concebir el desnudo femenino, que prevalecen en nuestra cultura:

a) El desnudo femenino como visión

En la pintura europea al óleo podemos encontrar el origen de algunos de los criterios que nos llevan a mirar de otra manera el desnudo femenino: la mujer como visión.

En los desnudos europeos, la atención de la mujer se dirige al espectador (masculino); quien, como Berger señala en *Modos de ver*, es propietario tanto del cuadro como de la mujer; en tanto que ésta ofrece su feminidad para que él la examine, y accede a ser tratada principalmente como un espectáculo, como un objeto. Por el espectador asumen las figuras su desnudez, se convierten en la exhibición de una cosa o una abstracción, (que nada tiene que ver con la expresión de los propios sentimientos de la mujer representada), y que tiene como propósito alimentar el apetito y adular la masculinidad del espectador-propietario, en un gesto de sumisión. Berger también habla de algunas excepciones, representaciones en las cuales la voluntad y las intenciones de la mujer forman parte de la estructura misma del cuadro, y ante las cuales el espectador asume el extrañamiento.

Podemos encontrar un ejemplo de este último tipo de representaciones en *Mujer, arte y sociedad*, de W. Chadwick. Aquí se hace un análisis comparativo entre dos pinturas que se refieren al mismo relato, procedente de los textos apócrifos: el intento de seducción de Susana, la mujer de Joaquín, por dos

viejos. Estos cuadros son Susana y los viejos, (1610) de Artemisia Gentileschi, y el cuadro con el mismo título de Tintoretto, de 1555-1556. Según Chadwick, en esta última versión *se le asigna a Susana un papel cómplice en ese drama de la mirada sexualizada, confiriéndole al tema una importancia primordial en el uso de la representación para confirmar una ideología del dominio sobre la impotencia, en la que el cuerpo voluptuoso de la mujer se afirma como objeto de intercambio entre los hombres. La versión de Gentileschi se aparta significativamente de esa tradición. Sacando a Susana del jardín, metáfora tradicional de la generosa feminidad de la naturaleza, la autora aísla la figura adosándola a un rígido friso arquitectónico que encierra al cuerpo en un espacio rígido y poco profundo. La desnudez casi completa de la figura, en la que se desvía del convencional donaire, la transforma en una desamparada joven cuya vulnerabilidad está subrayada por el poco airoso retorcimiento del cuerpo.*

Como destaca W. Chadwick, después de casi dos décadas de estudios feministas sobre la mujer en las artes, nos queda un acervo relativamente pequeño de obras en la historia occidental que puedan identificarse con cierto grado de certeza, como producidas por mujeres artistas, y es en gran medida a partir de estas obras que se hace un intento por transformar los convencionalismos ligados a la representación del desnudo femenino.

Sin embargo, el uso esencial al que se destina la imagen de la mujer, en general, aunque sea expresado a través de otros

medios (fotografía, publicidad, prensa, televisión), no ha cambiado: *se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle.*

b) El cuerpo femenino en la cultura de consumo

Hay una continuidad directa entre la pintura europea al óleo y el lenguaje de la publicidad, y como bien dice Berger, la publicidad habla con la misma voz de las mismas cosas y es la cultura de la sociedad de consumo. Es importante hablar del efecto producido por la cultura de consumo a lo largo del siglo XX en la manera de concebir el cuerpo femenino.

La cultura de consumo se aferra a la concepción de autoconservación del cuerpo, alentando al individuo a adoptar estrategias para combatir el deterioro y decaimiento del mismo, combinándolas con la noción de que el cuerpo es un vehículo de placer y expresión individual. Sin embargo dentro de esta cultura, el cuerpo femenino, además de sugerirse como un vehículo de placer para sí, también y sobre todo se consolida como un vehículo de placer para el consumidor masculino, dado que se utiliza de manera simbólica en la publicidad. Las imágenes estilizadas del cuerpo "hermoso", abiertamente sexual, que proliferan en publicidad, prensa, televisión y cine se asocian al hedonismo, a la comodidad y a la exhibición, enfatizando la importancia de la apariencia; cuanto más se acerque

el cuerpo a las imágenes idealizadas de juventud, salud y belleza, tanto más alto será su valor de cambio.

Uno de los efectos de la expansión progresiva del mercado es el restar credibilidad a las normas tradicionales y alterar los significados anteriormente implantados en las relaciones sociales y culturales. La publicidad juega un papel de crucial importancia en este proceso, y se ha convertido en uno de los principales proveedores de los nuevos valores de la cultura de consumo. En este marco, el cuerpo deja de ser el vehículo del pecado, y el cuerpo secularizado encuentra cada vez contextos más amplios para su exhibición.

> *"Una cultura dominada por la palabra, tiende a ser intangible y abstracta, y reduce al cuerpo humano a básicamente un organismo biológico, en tanto que el nuevo énfasis en las imágenes visuales desvía la atención hacia la apariencia del cuerpo, el vestido, el porte y el gesto."*[8]

De lo anterior se puede concluir que, por un lado, la cultura de consumo ha abierto un espacio para la observación del desnudo -en diferentes grados- *sólo en la medida* en que el cuerpo idealizado se convierta en un emblema y su apariencia, en la medida de su valor; y por el otro que, como ya había mencionado, en gran parte de la colección de imágenes producidas

[8] Traducción libre de: FEATHERSTONE, Mike, "The Body in Consumer Culture", en *The Body: Social Process and cultural theory*, Londres, Sage Publications, 1991.

por esta cultura, el cuerpo femenino cumple con la citada función de halagar al observador masculino; para Berger, la publicidad es la última y moribunda forma de arte visual de la Europa renacentista.

El desnudo femenino en el arte feminista

A partir de la década de 1960 se le dio mayor importancia al contexto social, político y sexual de la obra de arte antes que a su valor formal. Con una mayor libertad sexual y apertura práctica a distintas formas de sexualidad, hemos visto surgir, a finales de esta década, un arte específicamente feminista.

El movimiento feminista en el arte se basa en el desarrollo de un cambio social radical que se enfrentaba con las maneras en que la experiencia femenina ha sido suprimida y/o marginalizada en la cultura occidental. Además de ser un reto para las estructuras sociales y políticas existentes, también lo ha sido para el mundo del arte en sí, ya que constantemente ha puesto en tela de juicio los supuestos e ideologías patriarcales de "arte" y. "artista", como indica W. Chadwick:

> *supuestos acerca del escritor o el artista como individuo único creador a imagen de la creación divina (en una cadena ininterrumpida que une al padre con el hijo, igual que el Dios de Miguel Angel alargando el brazo para alcanzar a Adán en los frescos de la capilla sixtina) y acerca de la obra de arte como reducible a un único significado "verdadero".*

En las participaciones feministas en el arte podemos observar el intento de crear una obra que habla de la percepción del cuerpo de una mujer, desde su propia óptica. Por primera vez las mujeres utilizaron sus propios cuerpos desnudos como motivo de su trabajo plástico, explorándolos desde sus particulares puntos de vista. El performance, el video y la fotografía han sido los medios más comúnmente utilizados por las artistas feministas.

> *El cuerpo se convirtió en el libro: se escribió acerca de él, fue pintado, fotografiado, adornado de manera ritual, bañado en huevos, mugre y sangre... y cubierto de flores, plantas marinas y otros detritus de la naturaleza y producidos por el hombre*[9] .

La preocupación por el erotismo en la factura del arte feminista frecuentemente está acompañada por la sospecha. Las escritoras feministas a menudo ponen un mayor énfasis en la naturaleza de la mirada penetrante -que va del espectador al objeto que se contempla- que en lo que viene del objeto hacia el espectador, y en este contexto, las representaciones eróticas -a las que se asocia el cuerpo desnudo- se traducen en invitación al voyeurismo, y el voyeurismo en turno se ve como ofensa hacia la mujer, como una forma de violación.

[9] Trad. de LUCIE-SMITH, E.. Race, *Sex and Gender in Contemporary Art*, Nueva York, Harry Abrams Inc., Publishers, 1994. p. 147

Sin embargo, la obra de las mujeres artistas de este movimiento, en general enfoca el erotismo de diferente manera. De acuerdo con Lucie-Smith, cuando las mujeres se aventuran en el territorio del erotismo, sus intenciones son frecuentemente irónicas, proporcionando al público -por lo menos al femenino- un placer transgresivo más que directamente sexual. El tema de la obra de muchas de ellas ha sido la manera en que se consolida la diferencia sexual mediante las representaciones del cuerpo femenino.

> *Durante este periodo, J. Chicago y M. Schapiro llevaron a cabo la transición desde las abstracciones geométricas en la escultura y la pintura a obras específicas de experiencias femeninas sobre sí mismas y sus cuerpos, en las que predominaron formas centrales y abiertas. El foco central de su imaginería formaba parte de un intento de ennoblecer la diferencia sexual y afirmar la otredad de la mujer, sustituyendo las connotaciones de inferioridad femenina por las de un orgullo del cuerpo y la mente de la mujer*[10]

La investigación autoconsciente sobre la subjetividad femenina a través de imágenes del cuerpo era, según la misma autora, un aspecto del deseo de ennoblecer el saber y la experiencia de la mujer.

> *Cierto número de pintoras se orientó hacia imágenes de desnudos masculinos y femeninos como sede de sus investigaciones feministas. Los*

[10] CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992. p. 322.

desnudos masculinos de Sylvia Sleigh combinan el género retratístico con el desnudo como tipo de representación. En Philip Golub recostado (1971), El baño turco (1973) y otros cuadros de la década de 1970, se invierte una historia en la que los hombres contemplan los desnudos de las mujeres... Alice Neel, a través de una serie de cuadros de mujeres encintas desechó el generalizar a la mujer en estado de buena esperanza dentro de los convencionalismos de figuras de fertilidad y madres de la tierra; por el contrario, se muestran con la falta de naturalidad en el embarazo de las mujeres urbanas...[11]

A partir de estos y otros ejemplos podemos observar como las participaciones feministas en el arte intentan cuestionar los convencionalismos ligados al desnudo femenino. Visto con este enfoque *"El arte feminista reciente representa un intento de alterar la esencia de la cultura occidental -cambiar el pasado, así como el presente y el futuro."*[12]

El desnudo en mi trabajo plástico

Como hemos visto en este capítulo, las connotaciones que el desnudo femenino ha adquirido en la historia del arte occidental son muchas y responden a procesos culturales e históricos complejos. Tomando en cuenta lo anterior, puedo exponer mis intenciones al utilizar el desnudo, sin embargo me parece que

[11] Idem, p. 323

[12] LUCIE-SMITH, *op. cit*, p.141

es prácticamente imposible despojarlo de las asociaciones usualmente ligadas a este tipo de representación, y de manera más general, determinar la forma en que éste sea visto. Por ejemplo, a pesar de que mi trabajo no pretende representar a la mujer como visión, desconozco hasta que punto la imagen pueda leerse de esta manera. Como dice T. Outton:

> *No se puede limpiar un lenguaje: te ha tocado una forma degradada ... y es el lenguaje del que dispones para trabajar. No hay esperanzas de crear inesperadamente un lenguaje libre de todas estas asociaciones.*

La intención es que los desnudos sean vistos como desnudos expresivos. Me refiero a un tipo de desnudo en el cual me pueda reconocer, una imagen que incluya propositivamente mis intenciones y emociones, a través de la actividad del cuerpo que se observa en cada imagen y durante el desarrollo de la secuencia, y su interacción con los demás objetos que aparecen en las fotografías; entre el gesto del cuerpo que forma parte de un complejo (es decir, de una formación compuesta), y los otros elementos visuales que nutren dicho complejo. Así, por ejemplo, el cuerpo en la primera de las series, cuyo tema es una manera específica de ver la relación masculino-femenina, expresa la reacción femenina ante un principio masculino potencialmente violento.

La decisión de utilizar el desnudo en las imágenes tiene que ver también con que dicho desnudo pueda entenderse como metáfora de la verdad -como develación- en tanto que parte

del proceso de auto-conocimiento que me llevó a determinar el tema de cada una de las series pueda entenderse como un quitar velos, como una búsqueda de emociones veladas y de sus verdaderas causas.

Es importante hacer notar que el cuerpo en la mayoría de las fotografías aparece o bien en fragmentos, o bien semi-oculto. Por lo que se refiere a los fragmentos, ello tiene una función doble: en primer lugar la de crear el esquema más simple posible; en segundo lugar la de enfatizar el carácter expresivo de ciertas partes del cuerpo, como las manos, mediante acercamientos. El ocultamiento que se da por el traslape de las formas está estrechamente vinculado con los temas de la primera y la tercera serie, como se verá más adelante en los capítulos correspondientes.

LA GESTUALIDAD

"Que el cuerpo humano sea efímero no significa solamente que está destinado a la decrepitud y a la muerte sino que, de manera más esencial, las energías físicas y psíquicas que pone en movimiento, sólo pueden permanecer un breve instante en su estado se plenitud. Se agotan desde el momento mismo en que se ejercen."

Giulia Sissa

Una de las intenciones que persigo es "capturar" un cierto tipo de estas energías físicas y psíquicas que el cuerpo pone en movimiento: aquellas por medio de las cuales una idea abstracta adquiere sentido, se hace comunicable. A través de la gestualidad el cuerpo es capaz de convertirse en un medio expresivo.

En el capítulo anterior hablo de la condición de apertura que implica el estar desnudo -a diferencia de ser un desnudo- en tanto que el cuerpo hable por sí mismo. Este capítulo gira alrededor del lenguaje de dicho cuerpo desnudo dentro del discurso plástico que es objeto de esta tesina. Así, en primer lugar expongo las razones por las que se puede decir que este

lenguaje del cuerpo se articula a partir de gestos, y qué entiendo por gesto en función de mi trabajo. En segundo lugar, hablo sobre el gesto como un movimiento simbólico, y asimismo, qué entiendo por simbólico. En tercer lugar haré un breve recorrido por el proceso que da lugar a la gestualidad representada en las imágenes. Finalmente, doy a conocer algunas de las interpretaciones que hacen posible el esclarecimiento del significado de los gestos.

El lenguaje del cuerpo entendido como gestualidad

La diferencia entre estar desnudo y ser un desnudo puede verse en la manera en que el cuerpo aparece: a partir de su expresión, representa a un sujeto. La expresión puede definirse como las diferentes formas de comportamiento evidenciadas por el aspecto dinámico del cuerpo. Con la palabra sujeto me refiero a un individuo que se diferencia de otros por características que dependen en gran medida de sí mismo.

Como sugiere R. Arneim, el cuerpo, en tanto instrumento expresivo, no es más que lo que se ve de él. Sus propiedades y acciones son definidas de manera implícita por su aspecto y por lo que hace. Sus anhelos quedan limitados a sus posturas y ademanes que en cada imagen y durante el desarrollo de la serie, responden e interactúan con los demás objetos con los cuales se relaciona.

Ahora bien, es natural usar el término "movimiento" al describir la dinámica visual, sin embargo esta palabra tiene un uso metafórico cuando se trata de fotografías. En lugar de hablar de movimiento, diremos que el campo visual de las fotografías está impregnado de fuerzas activas, y que el cuerpo que aparece en las imágenes, así como los otros elementos de la composición, intervienen en un juego de tensiones dirigidas. Es a partir de ellas que se puede lograr la convivencia entre los distintos elementos visuales. Sin embargo, como Arnheim sugiere, estas tensiones no son visibles en y por si mismas, encarnan en las acciones del objeto que vemos, y así dan forma a los gestos.

Dado que las cualidades expresivas de los gestos se entremezclan con lo que sabemos de su significación, es necesario abundar sobre lo ya dicho. V. Flusser, en *Los gestos* se refiere al gesto como un movimiento del cuerpo o de un instrumento unido a él, para el que no se da una explicación causal satisfactoria, entendiendo como satisfactorio aquello que no necesita de ninguna discusión ulterior. Ahora bien, el que no se pueda explicar exhaustivamente al gesto por medio de la enumeración de sus causas -que lo definen de manera parcial, pero no suficiente- responde a este carácter peculiar que tiene el gesto de apelar a la voluntad del sujeto; el gesto es también la expresión de una libertad:

"No es, pues, la eficacia la que distingue a los gestos de otros movimientos, sino el hecho de que en ellos se expresa una decisión, son fenómenos del plano ético de la realidad y manifestaciones de la existencia. En una palabra, el hecho de que están motivados." [13]

Por lo tanto, a fin de poder leer los gestos, se hace necesario descubrir sus significados: los gestos expresan y articulan aquello que representan simbólicamente. Sin embargo, a pesar del uso cotidiano de la gestualidad, no se cuenta con una teoría sobre la interpretación de los gestos, y nos vemos obligados a leerlos de manera "intuitiva".

El gesto como movimiento simbólico

El gesto es un movimiento simbólico: un movimiento que no puede ser definido ni comprendido plenamente. *"Un símbolo escapa a toda definición. Las palabras pueden sugerir el sentido, o los sentidos de un símbolo, pero son incapaces de expresarlos en todo su valor"*[14] . Lo mismo sucede con las imágenes, en este caso con el cuerpo que gesticula. Me refiero también a la interpretación como la acción de dar sentido al gesto. La percepción de un símbolo varía con cada sujeto, está al servicio de la personalidad entera: *"El símbolo permanece indefinidamente sugestivo: cada uno ve en él lo que su potencia visual le permite.*

[13] FLUSSER, V. *Los gestos*, Barcelona, Herder, 1994, p.78

[14] CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986 p. 22

A falta de penetración, nada profundo se percibe."[15] La interpretación de los gestos dependerá de la mirada de cada espectador.

Para C. G. Jung, un símbolo es un término, un nombre o una imagen que, aun cuando nos sea familiar en la vida cotidiana, posee, con todo, implicaciones que se unen a su significación convencional y evidente. El símbolo implica algo vago, desconocido y oculto para nosotros, y resulta de la condensación de varios elementos que ofrecen analogías afectivas. Se puede decir entonces que el gesto da cuerpo a la experiencia psíquica, "*El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático se ponen en consonancia.*"[16] A diferencia de la metáfora, que es la expresión de una idea por medio de una imagen, pero que excluye el sentido real de aquello que representa, el símbolo supone la realidad del objeto que se toma con carácter simbólico, en este caso el simbolismo de la gestualidad supone la realidad del sujeto que gesticula.

La gestualidad como resultado de un proceso

Podemos hablar de la gestualidad en el trabajo que presento como resultado de un proceso de la siguiente manera:

[15] *Idem.*, p.24

[16] *Idem.*, p.30

Al inicio del proceso tenemos una serie de experiencias individuales, que se traducen en gestos. Se dice en psicología, que para cada pensamiento que descansa sobre un sentimiento hay un cambio muscular, que la experiencia después de visitar el pensamiento humano, se traduce en movimiento y postura; y que la memoria gusta de acudir a todo el cuerpo. Más adelante, estas experiencias son enmarcadas dentro de un mismo contexto en el pensamiento y devienen en una idea, que es la representación de un complejo: una formación compuesta que incluye dichas experiencias y las reacciones emotivas ligadas a ellas.

Cada una de las tres series que me ocupan intenta representar visualmente una de estas ideas. Las fotografías, a semejanza de dichas ideas, son formaciones simbólicas, en tanto que proyectan el dinamismo del complejo sobre el plano estático de la imagen.

En todas estas imágenes se incluye por un lado el cuerpo que gesticula -que encarna al sujeto y su emotividad- y por otro lado los objetos ante los cuales éste responde que representan el contexto en que se ubican las experiencias.

El hecho de que el gesto responda a la voluntad de quien "gesticula" se hace evidente en mi trabajo, ya que cada uno de los gestos que aparecen en las imágenes se representó para ser

fotografiado, fue "puesto en escena" con la intención de expresar parte de una idea. Esto implica que hablamos de movimientos que fueron previamente proyectados.

A primera vista, parecería que al momento de esta representación, el gesto ha perdido su carácter espontáneo, sin embargo, estos movimientos del cuerpo que se realizan principalmente en el medio de las sensaciones cinestésicas de sus músculos, tendones y articulaciones e implican tensión o relajamiento, inducen ciertos estados de ánimo, que pueden originarse en la alteración de los procesos físicos (como la respiración y la circulación) al momento de realizar dichos movimientos y en la asociación de estos procesos con el recuerdo de pasadas percepciones.

Así se crea una especie de círculo: a partir de nuestras experiencias y las emociones relativas a ellas, adquirimos ciertas actitudes corporales que al ser representadas, provocan emociones similares.

"En las posturas de la tradición dramática se concreta la teoría de los actores, y a través de sus propósitos corporales los jóvenes estudian cómo demostrar las cualidades épicas del movimiento. La culpa, la malicia, la maldad, el éxtasis y la seducción aparecen en ciertas posiciones de los brazos, manos, hombros, cuello, cabeza y piernas. Así, el material del tiempo se integra al pensamiento del hombre, se interpreta y se

transforma en movimiento y postura nuevamente. Es un aspecto de la vida en evolución.''[17]

Los gestos que represento son el resultado del tránsito entre la integración de la experiencia, y la decisión de expresar los complejos que resultan de esta integración.

Posibles interpretaciones

Hasta este punto he hablado de los gestos como resultado de un proceso individual, sin embargo, estos gestos comunican: *''Nos reconocemos en tales gestos, porque son nuestra propia manera de estar en el mundo''*[18] . Se puede decir que este lenguaje corporal, dentro de un marco cultural específico, adquiere significados más o menos universales a través de acuerdos, o como Flusser diría, *''acordamientos''*. Podemos hacer algunas interpretaciones parciales de los significados del gesto en función de acuerdos.

P. Guiraud, por ejemplo, sugiere un enfoque del tema desde el punto de vista del lenguaje verbal, tomando como símil expresiones como ''doblar el lomo'', en las que se manifiesta una relación entre los gestos corporales y los sentimientos que

[17] Trad. de: MABEL Elswoth, Todd, *The thinking body*, Nueva York, Dance horizons, Inc., 1973 pág.2.

[18] FLUSSER, Vilém, *Los gestos*, Barcelona, Herder, 1994 p. 104

los originan, organizando dichas expresiones en sistemas de oposiciones. Tenemos, con respecto a la presentación de algunas partes del cuerpo, una serie de asociaciones que podrían ayudar a esclarecer el significado de los gestos representados:

La cabeza, sede del conocimiento y parte superior del cuerpo es, por estas dos razones, el órgano de la concepción y del mando; también puede representar al individuo en su totalidad. Con respecto al rostro, podríamos pensar en expresiones como "encarar", que implica reconocer, tomar en cuenta o enfrentar algo, en tanto que "volverse" implicaría no reconocer, retraerse. En la espalda encorvada podríamos encontrar una actitud de derrota, o de protección. Si nos referimos a los brazos, "tender los brazos" tendría que ver con un gesto de pedir ayuda, no obstante también se pueden extender para ofrecerla, o para dirigirse hacia un objeto con el fin de alcanzarlo. Los pies son el asiento del cuerpo, se relacionan con el nivel de contacto con la realidad, apuntan hacia donde queremos ir, tienen que ver también con la idea de desplazamiento. Las manos son símbolo de apropiación y de posesión.

Otra interpretación del gesto podría hacerse a través de la serie de significaciones que el cuerpo -no ya por sus partes, sino en conjunto- adquiere con respecto a la posición que adopta. En este sentido Guiraud nos habla de una serie de oposiciones emocionales positivas y negativas. A las primeras corresponde

una actitud que tiende a la conservación del individuo, generan placer y deseo de contacto; estas emociones provocan la dilatación de los tejidos y vasos, y se asocian a actitudes corporales relajadas o a aquellas que impliquen únicamente la tensión necesaria para una acción determinada; las segundas son las emociones inversas, generadoras de dolor, descontento o irritación; éstas se asocian al "encogimiento" general del cuerpo, que tiende a contraerse ante lo que no le es placentero, y a los estados de tensión o relajamiento extremos, que limitan o impiden el movimiento y por lo tanto, la acción.

Como las anteriores, seguramente podríamos encontrar muchas otras interpretaciones de los significados de los gestos. En los siguientes capítulos, que se refieren a cada una de las las series en particular, me limitaré a utilizar aquellas que desde mi punto de vista son esenciales para dar sentido a la obra.

LAS MANOS

Este capítulo corresponde a la primera de las series que presento. En cada una de las fotografías que la conforman, podemos observar, por un lado, las manos que se dirigen hacia el cuerpo, y por otro lado el cuerpo en cuestión, que aparece o bien en su totalidad, o bien fragmentado y que reacciona ante dichas manos. El discurso de este capítulo se organiza a partir de la descomposición de las imágenes en los elementos que las conforman: en primer lugar me referiré al gesto de las manos, en segundo, a los del cuerpo y finalmente a algunos de los sentidos que el conjunto sugiere.

El gesto de las manos que se extienden

Nos referimos a la gestualidad de las manos que fueron pintadas, como elementos externos al sujeto que reacciona ante ellas, de la misma manera en que nos referimos a la gestualidad del cuerpo: como parte de un lenguaje visual simbólico; y no como suele hacerse, es decir, como una serie de ademanes que "acompañan" al habla, o para esclarecer un lenguaje verbal poco claro. Este es tema de investigación para los especialistas en cinesis y escapa al alcance de esta tesina.

Podemos decir primero que nuestras manos se acercan al mundo, podemos decir también que percibimos el mundo a

través de las manos y además que nuestras manos inciden en el mundo para transformarlo. Esto es lo que Flusser llama "el gesto de hacer".

En la serie a que nos referimos, el primer gesto observado es el de las manos que se extienden en dirección al cuerpo. Esto se hace perceptible mediante la oblicuidad de las líneas que conforman el esquema estructural de las manos con respecto a la armazón vertical-horizontal. Dicha oblicuidad tiende a percibirse como desviación y origina tensión, que lleva a la búsqueda de la ortogonalidad (formar un ángulo recto); de ahí su carácter fuertemente dinámico:

> *La orientación oblicua es el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida. La oblicuidad se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de aproximación o alejamiento respecto a la armazón espacial básica de vertical y horizontal.*[19] .

Por otro lado, el acercamiento de las manos se percibe también mediante la degradación que va del blanco de las manos al negro del fondo, creando la impresión de que dichas manos surgen de la profundidad, de este fondo de "nada negra", que muestra las manos que se acercan al cuerpo como parte de un proceso de apariciones y desapariciones.

[19] ARNHEIM, R, *Op. cit.* p. 464.

Otros factores que intervienen en la lectura de la dirección de las manos son, por un lado, la diagonal que conforma el eje de su esqueleto estructural, que va de arriba a abajo y de izquierda a derecha, y se lee como descendente, y por otro, a partir de la tercera imagen, la atracción que ejerce el peso del cuerpo sobre las manos.

Tenemos entonces que las manos se dirigen hacia el cuerpo femenino. Suponemos que estas manos han escogido al objeto de su atención para "hacer" algo con él, quieren por lo menos tocarlo. Si ocurriera lo contrario, es decir, si las manos se retrajeran, quisieran alejarse, nuestro gesto sería uno de temor, de repulsión, de evasión y huida. Esto se refiere a la segunda parte de la lectura de nuestras imágenes, al objeto -el cuerpo- hacia el cual se dirigen las manos. Pero volvamos al primero. Para Flusser, en este gesto (en el cual las manos se dirigen a un objeto), se separa el mundo en dos zonas: una que el gesto adopta, otra que el gesto rechaza. Diré que, en las fotografías, las manos adoptan el campo del objeto al que se dirigen.

Podemos observar mucho más que dos manos, que en la experiencia no se presentaron todas al mismo tiempo, pero sí contribuyeron, gracias a la integración de dicha experiencia, a formar un complejo. Es importante decir que estas manos no se presentaron al mismo tiempo, sino en pares, ya que la oposición de nuestras manos es una de las condiciones del ser

humano, y gracias a ella el mundo es perceptible, comprehensible, palpable y capaz de ser manipulado.

Lo anterior nos conduce a la lectura de la segunda parte del gesto, que como ya he dicho, no aparece en la imagen, pero se infiere: el de "percibir" o sentir, palpar, el objeto de nuestra atención, es un gesto de conocimiento, o de re-conocimiento, es aquí donde aprehendemos las características que nos interesan del objeto en particular. Por último, nos acercamos también a la tercera parte de nuestro gesto: el transformar, o el hacer algo con dicho objeto.

Visto con este enfoque, el gesto al que nos referimos tiene algunas connotaciones que nos interesan. Las manos simbolizan, entre otras cosas, el deseo de aprehensión, y la comprensión, en tanto que comparan el objeto con otros aprehendidos anteriormente. En cuanto al hacer, las manos están relacionadas con el poder, en el sentido de manipulación del objeto. Tenemos que este acercamiento de las manos hacia un objeto podría ser un gesto agresivo. Según la teoría psicoanalítica *no hay conducta, tanto negativa (rechazo de ayuda, por ejemplo) como positiva, tanto simbólica (por ejempolo ironía) como efectivamente realizada, que no pueda funcionar como agresión*[20], aquí nos referimos a una forma de agresión que puede ser violenta, en la

[20] LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B., *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1983, p. 13.

medida en que la manipulación significara dañar, contrariar o destruir el objeto al que se dirigen las manos.

La respuesta del cuerpo

¿Qué podemos decir en este caso, en que las manos que estamos analizando apuntan hacia el objeto en cuestión, que resulta ser un cuerpo? Y además, ¿qué decir si dicho cuerpo es femenino, en tanto que las manos son masculinas?. Observemos la segunda parte de la lectura: la del cuerpo femenino, en el cual me reconozco:

En las primeras dos imágenes podemos percibir, en las manos que corresponden al cuerpo femenino, un gesto de rechazo y negación. Asimismo, podemos observar que las manos se oponen al acercamiento, pero aún no se retraen. En las fotografías subsecuentes, aparentemente ya se ha definido la intención de las manos ajenas, puesto que se observa una actitud de protección ante ellas, que encarna en el encogimiento gradual del cuerpo. Aquí se puede hacer una extensión del gesto ya mencionado de las manos que quieren alejarse, a uno que incluye, a veces la totalidad de dicho cuerpo, que se retrae, se encoge. Es un gesto de temor, evasión y necesidad de protección, que nos conduce, finalmente, a "dar la espalda", ante la incapacidad de responder, de "hacer" algo en relación con este primer gesto de las manos que se acercan.

Implicaciones del conjunto

Para responder las preguntas formuladas al principio del inciso anterior, no me queda más que mencionar la conocida relación femenino-pasivo y masculino-activo, que a su vez, nos remite a una lectura de la sexualidad según la cual, como dice Guiraud, el hombre es el "sujeto", "el agente", el principio "positivo"; y la mujer el "objeto", el "paciente", el principio "negativo".

Ya que dicha sexualidad se considera como la sede y la fuente de la voluntad, como un sinónimo del hacer, para efectos de esta serie su significación es paralela a la del gesto de las manos: el sexo, bajo sus aspectos corporales y en sus modos de expresión plástica simboliza la voluntad de poder, de autoridad. Estas aseveraciones surgen de un conocimiento inexacto de la reproducción, dado que, por analogía con la observación del mismo fenómeno en el reino vegetal, en la antigüedad se tenía la idea de que el hombre dejaba "la semilla" en el cuerpo femenino, que resultaba ser nada mas que un terreno fértil, apropiado para el desarrollo del nuevo ser humano. Esto nos lleva al discurso que confina a la mujer mediante la identificación de su capacidad reproductiva como la esencia de toda su identidad.

"la sexualidad, como modo de representación simbólica, es solamente la masculina. Las imágenes de tensión, de eyaculación de erección, etc., que constituyen los elementos básicos del signo, son puramente

masculinas... De esta imagen, se puede concluir que la "potencia" es un principio masculino del que la mujer está totalmente desprovista"[21],

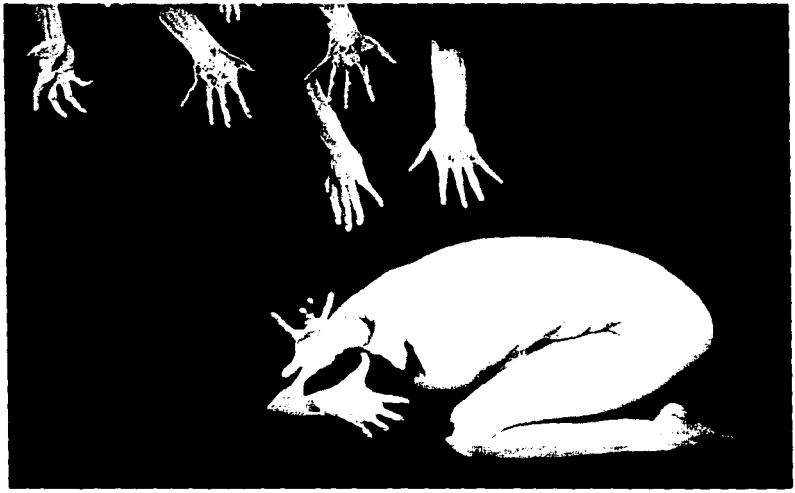
y, a pesar de que actualmente tenemos un conocimiento exacto de la reproducción, ésta imagen es la que domina y equivale a cuatro o cinco mil años de nuestro lenguaje y de nuestra cultura.

Hagamos entonces una serie de relaciones entre el principio femenino como tradicional y culturalmente pasivo, y por lo tanto como desprovisto de elementos de defensa ante un principio masculino-activo, que implicaría, en el sentido agresivo del gesto, la manipulación como voluntad de poder, e incluso, como consecuencia, la posibilidad de destrucción.

No es mi intención sostener que, sobre todo en las últimas generaciones y particularmente después de la década de los años sesenta, no haya evolucionado, o por lo menos no sea otro el enfoque de los principios masculino y femenino. Por otra parte, este es sólo uno de los ángulos -entre una multiplicidad de ellos- desde los cuales se puede hacer una lectura de estos principios. Como ya mencioné anteriormente, este punto de vista representa una parte de mi experiencia, enmarcada dentro de un contexto y relativa a cierta etapa de un proceso.

[21] *GUIRAUD,P. , El lenguaje del cuerpo,* México, F.C.E., Breviarios, núm. 367, p. 59.

Sin embargo, es importante notar que mi trabajo fue realizado, primero, de una manera "intuitiva", y que todos estos conceptos surgen al momento de interpretarlo desde un ángulo específico, a pesar de la ya mencionada evolución, confirmando la idea de Guiraud de que las estructuras del lenguaje y del pensamiento resisten poderosamente a las observaciones de la experiencia y durante mucho tiempo, en cierta medida prevalecen por encima de ésta, a pesar de que se basan en una visión pre-científica, muy cuestionable de la realidad, y fundamentan sobre apariencias en cierta medida ilusorias toda la ideología (la religión, el derecho, las costumbres, los hábitos, las artes, etc.) de nuestras sociedades, y por lo tanto rigen al menos parcialmente, de una manera mas o menos inconsciente, la forma en que procedemos y nos relacionamos, es decir, nuestra conducta.



5. LA HIEDRA I

"Quien en sueños rodea su cuerpo con enredaderas, cuerdas o pieles de serpiente, hilos o tejidos, muere."

Yaggadeva hindú (clave de los sueños)

En este capítulo hablo acerca de la segunda serie que presento. Aquí la hiedra es una constante. La integración visual que se da en un principio entre la hiedra y el desnudo así como la relación dinámica entre ellos, me conduce a interpretar estas imágenes no ya por su descomposición en los elementos que las conforman, sino cronológicamente en el orden en que aparecen en la serie.

Entonces, me referiré en primer lugar al gesto de envolverse, en segundo lugar al gesto de apartar la hiedra, para lo cual es necesario apuntar algunos de los significados de la misma, y finalmente al gesto de librarse de ella.

El gesto de envolverse

Al observar la primera fotografía de esta serie, nos encontramos con un cuerpo que está prácticamente cubierto por la hiedra: se envuelve en ella. Visualmente, dicho envolvimiento se

expresa mediante el traslape estableciendo una relación de dominio -de la hiedra- sobre el cuerpo, cuya integridad apenas se sugiere.

De acuerdo a la interpretación de C. G. Jung, el envolvimiento equivale al "devoramiento", al retorno al seno materno, y por lo tanto a la muerte y la ocasión de renacer. Veamos en qué sentido esta interpretación es válida para la serie que nos ocupa:

a) El retorno al seno materno

El envolvimiento puede entenderse como el abrazar y retener con los brazos -en este caso los brazos de la hiedra-, esto es lo que hace la madre con el hijo que busca ayuda o protección, lo que encadena al hijo con la madre. Así podemos decir que el abrazo de la hiedra equivale al abrazo de la madre, el retorno al seno materno. En Transformaciones y símbolos de la libido, Jung dice que la imago materna en las mujeres personifica un aspecto particular de lo inconsciente:

> *la referencia a los padres sólo es en sí un modo de decir. En realidad, el drama se desarrolla en una psique individual en la cual los "padres" no son ellos mismos, sino sólo sus imágenes, o sea aquellas representaciones que surgieron del encuentro entre el carácter de los padres y la disposición individual.*[22]

[22] JUNG, C.G., *Transformaciones y símbolos de la líbido*, Buenos Aires, Paidós, 1952, p.336.

El retorno a la madre sólo en apariencia vuelve a conducir a ella, ésta es en realidad la puerta que se abre hacia lo inconsciente, hacia "el Reino de las Madres". En mi trabajo el envolvimiento simboliza el sometimiento de la conciencia a la influencia de este fondo fascinador del alma: *el "penetrar en la madre" significa entonces: establecer una relación entre el yo y lo inconsciente*[23].

b) La muerte y la ocasión de renacer.

Podemos decir que el "penetrar en la madre" entonces, es meterse dentro de sí mismo, esto es encerrarse dentro de los propios límites. Para Jung, el metido dentro de sí mismo está como sepultado en la tierra; es en verdad un muerto que ha vuelto a la madre tierra. La hiedra representa este vínculo con la tierra, se prende tanto del suelo como del cuerpo que queda así sepultado, indiferenciado de esta madre tierra.

Sin embargo, dicha muerte es tal, es voluntaria, porque se hace necesaria para "renacer", es decir para abandonar los lazos con la madre, propiamente dichos, los lazos con aquella parte de lo inconsciente que en algún momento se convierte en impedimento: el cuerpo enredado pierde libertad de movimiento.

[23] *Idem*, p. 310.

El gesto de apartar la hiedra

A partir de la segunda fotografía, vemos cómo el cuerpo hace un doble esfuerzo: por un lado el de apartarse de la madre tierra, el de diferenciarse de ella, por el otro el de desembarazarse de la hiedra. La jerarquía que establece el traslapo mediante la relación de dominio-subordinación de elementos visuales en una parte de la imagen es contrarrestada por su inversión en otra parte, y gradualmente, en el transcurso de la secuencia, se hace visible el cuerpo, oculto en un principio.

Como ya hemos visto, la hiedra representa los vínculos sentimentales con la infancia. Sin embargo esta planta, atributo de Dionisio, es también símbolo de la persistencia del deseo. Se arraiga tanto en la tierra como en el cuerpo, alimentándose de ambos, es decir los lazos se sostienen gracias al deseo de conservarlos del sujeto. La hiedra es una criatura de la fantasía que sólo vive en tanto tiene sus raíces en el cuerpo que la sostiene. Entonces, encontramos dos fuerzas opuestas, que se expresan en la relación dinámica del cuerpo que quiere apartar la hiedra y la de la hiedra misma que no se lo permite:

> *La libido que domina la conciencia del hijo, ávida de progreso, exige la separación de la madre; mas a ello se opone el anhelo del hijo por la madre*[24]

[24] *Idem*, p. 307.

Este anhelo se hace visible por el prendimiento de la enredadera en el cuerpo, cuya tensión muscular denota la lucha por librarse de ella.

No es fácil abandonar los vínculos con la infancia, tanto más, cuanto que renunciar al abrazo materno significa también la renuncia a la protección de dicho abrazo, implica cierto sacrificio, y es necesaria toda la energía vital para hacerlo. Para Jung ésta es la tarea del héroe, que encarna la libido: inclinación natural, valor de energía que puede comunicarse a cualquier sector: poder, hambre, odio, sexualidad, religión, etc.:

> *Lo que tiene que ser engendrado de nuevo o renacer como un todo renovado, no es el hombre mismo tal como es, sino el héroe o el dios que, según afirma la leyenda, se rejuvenece. Estos personajes producen la impresión de representar la energía psíquica o vital. En realidad personifican a la libido.*[25]

El héroe actúa en representación del sujeto, que en mi trabajo apela a su propia voluntad, en este caso para deshacer los lazos que le impiden responder al llamado de su propio destino.

[25] *Idem*, p. 309.

El gesto de librarse de la hiedra

Esta serie fotográfica termina cuando el cuerpo femenino que me representa consigue apartar la hiedra de sí mismo, se separa de los brazos que lo rodeaban, y al hacerlo se diferencia de la madre tierra. El cuerpo que en un principio se percibe en posición horizontal, sólidamente arraigado a la tierra, vence una resistencia al elevarse hacia la posición vertical, en un gesto de renuncia a los vínculos que el alma trae de la infancia a la edad adulta. Toda elevación es siempre una victoria.

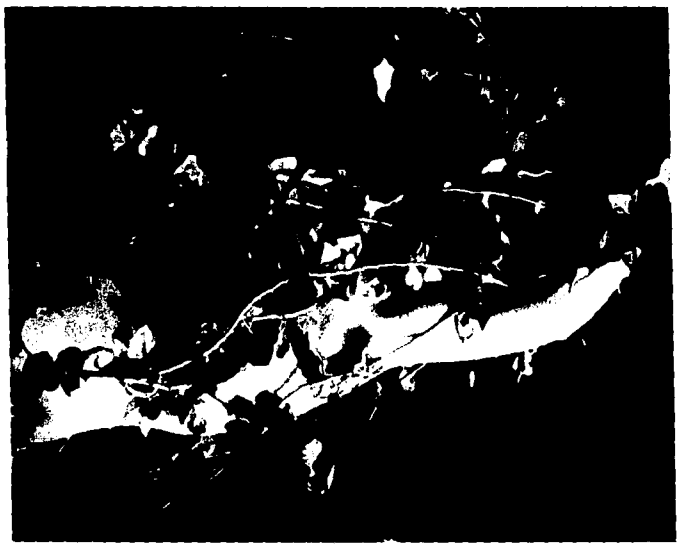
Aquí observamos también un proceso de desnudamiento: el cuerpo que aparta de sí mismo la enredadera que lo cubre. De no haberlo hecho, nunca hubiera salido de sí mismo: *"Quien penetra en ese mundo* -el de las imágenes primigenias- *corre el peligro de quedarse sujeto a la roca... No es fácil volver del reino de las madres."*[26] Sin embargo, el cuerpo ha obtenido su victoria, de alguna manera ha renacido al librarse del abrazo de la hiedra. Probablemente a esto se refiera Nietzche al decir:

> *Antes morir que vivir aquí"; así habla la voz imperiosa de la seducción, y este 'aquí', este 'en casa' es todo lo que hasta entonces había amado ella (el alma). El miedo, la desconfianza súbita de todo lo que amaba, un relámpago de menosprecio para lo que ella llamaba 'su deber', un afán rebelde, arbitrario, impetuoso como un volcán, de viajar, de*

[26] *Idem*, p. 319

expatriarse, de refrescarse, de despejarse, de cubrirse de hielo; el odio al amor; quizá un paso y una mirada sacrílega hacia atrás, a los sitios en que hasta entonces había rezado y amado; quizá el rubor ante lo que acaba de hacer y, al mismo tiempo, un regocijo por haberlo hecho, un íntimo estremecimiento de placentera embriaguez en el cual se revela una victoria: ¿una victoria?, ¿sobre qué? Victoria enigmática, llena de dudas, problemática, pero que, al fin, es la primera victoria. Ved ahí los males y los dolores que constituyen la historia de la gran liberación. Es, a la vez, una enfermedad que puede destruir al hombre esta primera explosión de fuerza y de voluntad de determinarse a sí mismo.[27]

[27] *Idem*, p. 321



LA HIEDRA (II)

En este último capítulo hablo acerca de la tercera serie que forma parte del trabajo plástico objeto de esta tesina. El nombre de esta serie responde al hecho de que ésta se desprende de la secuencia anterior: La Hiedra. Así, la hiedra es también una constante en esta serie, sin embargo podemos observar otra constante: los brazos ajenos al cuerpo femenino. Cuando digo que esta serie se desprende de la anterior, es porque parte del momento de la lucha del sujeto por apartarse de los lazos que le aprisionan, e implícitamente comparte como principio el gesto de envolverse que fue uno de los temas del capítulo anterior.

Ahora bien, esta secuencia fotográfica puede entenderse, bien como un segundo desarrollo del tema, en cuyo caso se desprendería de la primera serie y se haría independiente de ella, es decir, terminaría en el momento en que el cuerpo que me representa se desase por completo de los brazos que lo sostienen; o bien como un evento que se inscribe en algún punto del desarrollo de la serie anterior, y entonces ambas series concluirían de la misma manera, es decir, en el gesto de liberación al que ya me he referido.

Dado que esta serie parte de la anterior, mi discurso se organiza siguiendo del orden de aparición de las imágenes. Los puntos

centrales de este capítulo serán el gesto de extender los brazos, el gesto de desasirse de ellos y lo que el desasirse implica, para cada uno de los casos.

El gesto de extender los brazos

Este es un gesto que se infiere al inicio de la serie que nos ocupa: en la primera fotografía observamos el cuerpo que aun está semi-oculto detrás de la hiedra, afianzado a otros brazos. Para hacer esto, suponemos que el gesto anterior fue el de extender los brazos.

Es importante para la interpretación de este gesto en mis fotografías, observar la oposición arriba/abajo. El cuerpo femenino se encuentra abajo es decir, asentado en la tierra y sobre él los brazos hacia los que se extiende. En la serie Las manos hablo acerca de un gesto similar: las manos que se dirigen hacia el cuerpo desnudo. Sin embargo la intención de estas manos se interpreta de otra manera en el contexto de esta serie: las manos también son, como bien dice Guiraud, órgano del don y la recepción, y su contacto simboliza el intercambio. Así, con respecto a la oposición mencionada, los brazos se extienden de abajo hacia arriba en un gesto de petición de ayuda, que responde a la necesidad del sujeto de elevarse y de apartarse de la hiedra que le mantiene sujeto a la tierra, al deseo de salir de la situación en que se encuentra; ante lo cual responden otros brazos

que se tienden desde arriba con el fin de proporcionar la ayuda requerida.

Ahora bien, la fuerza de gravedad a que está sujeto nuestro mundo hace que estemos acostumbrados a experimentar la situación visual normal como algo más pesado en la parte inferior. Podemos observar un tirón similar al de la fuerza gravitatoria en las imágenes de la serie que nos ocupa, el cuerpo femenino tiende a rendirse a la fuerza que se ejerce desde abajo. Sin embargo, debido al mismo tirón gravitatorio, los objetos situados en la parte superior de la imagen tienden a ser más pesados, y así los brazos que sostienen, a pesar de tener un longitud menor a la de la figura femenina, ejercen un tirón similar hacia arriba:

> *"no es posible obtener equilibrio en la dirección vertical colocando objetos iguales a diferentes alturas; el más alto debe ser más ligero... si se pretende que las dos mitades sean iguales, hay que hacer más corta la de arriba.*[28] *"*

En la lectura de la primera imagen, el cuerpo femenino ya ha alcanzado los brazos que le han de ayudar a salir de su propio enredo, de sí mismo.

[28] ARNHEIM, R. *Op. cit.*, p.44

El gesto de desasirse

A partir de la segunda imagen se puede observar que, no obstante el acuerdo implícito entre quien pide ayuda y quien la proporciona, parece ser mayor la fuerza que tira hacia la tierra, que la fuerza de los brazos que sostienen. Su longitud se hace cada vez menor, creando la poderosa impresión de estar soportando un objeto demasiado pesado. Pero a la vez suponemos que hay una fuerza similar que mantiene en su posición al cuerpo que proporciona la ayuda, puesto que éste renuncia a caer. Esta renuncia es significativa, puesto que de no haberla, el cuerpo que quiere proporcionar ayuda caería en la misma situación del cuerpo que se encuentra en problemas.

La única opción entonces es desasirse. Así se va abriendo un espacio entre los brazos masculinos y los femeninos, y se rompe la continuidad de las líneas verticales, creando la sensación de que la caída es inevitable. Podemos observar en este proceso, que la súplica del cuerpo femenino se sostiene, hasta que, finalmente, en la última fotografía los brazos que le corresponden, pasivos, comienzan a retraerse.

La fuerza que conduce a la tierra es representada por la hiedra, que como ya habíamos visto simboliza los vínculos sentimentales con la infancia. Se puede decir que la enredadera es entonces, como la sombra, que para Jung contiene los aspectos escondidos de la personalidad: "... *antes de que el ego*

pueda triunfar, tiene que dominar y asimilar a su sombra.''[29] La lucha por el desenvolvimiento es solitaria, la fuerza que conduce hacia la tierra siempre igualará, por lo menos, a la fuerza de los brazos ajenos, son los propios brazos los que han de liberarse de los lazos que le unen a la madre tierra.

Lo que el desasirse implica

Como ya lo mencioné, esta serie incluye dos finales posibles. El primero de ellos se expresa en la última imagen de la secuencia, en la que los brazos femeninos renuncian a la empresa que los ocupaba. De ello se desprende que el cuerpo, exhausto, se dejará caer, la enredadera lo abrazará de nuevo. El intento se ha visto frustrado, y el sujeto no renunciará a los vínculos con la infancia, corriendo el peligro de aislarse en sí mismo:

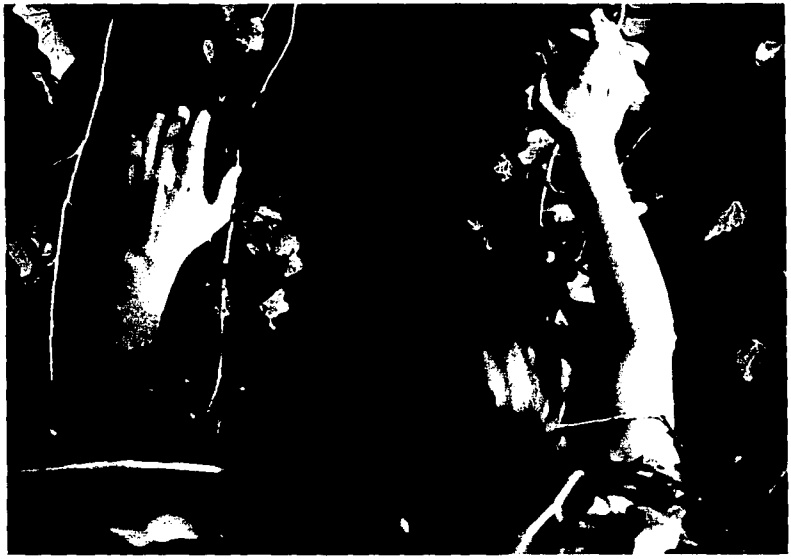
> *¿Porqué te has encerrado en el Paraíso de la vieja serpiente? ¿Porqué te metiste dentro de tí mismo? ... Un enfermo eres hoy, que la ponzoña de la serpiente envenenó tu sangre. Un prisionero que escogió la suerte más cruel y más dura trabajando en su propia fosa, emparedado por sus propios límites, queriendo derribar sus propios muros con golpes de piqueta, inhábil, rígido, cadavérico, en fin, entre cien fardos que acumulaste sobre tí, tú, el sabio Zaratustra, el conocedor de tí mismo.*[30]

[29] HENDERSON, J. ''Los mitos antiguos y el hombre moderno'', en *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, 1996. p.58.

[30] NIETZCHE, F. *Zarathustra, Werke*, vol. VI, 1901, pág 367.

Sin embargo como dice Jung, no es que el hombre se cause deliberadamente ese tormento, sino que le sobreviene: *"En efecto, la sombra posee un efecto mortal cuando la energía vital o la conciencia son demasiado pobres para llevar a cabo la obra del héroe."*

El segundo final posible, en el que volvemos a la serie anterior, es más alentador. El cuerpo femenino en este caso retorna a la hiedra y ésta lo abraza, sin embargo conserva la energía vital suficiente para desprenderse de la hiedra: de los lazos que él mismo alimenta. Así, volvemos a las páginas anteriores, a la lucha por abandonar los vínculos con la infancia y así encontramos el gesto de librarse de la hiedra: la primera enigmática victoria.



CONSIDERACIONES FINALES

En la introducción a este trabajo menciono la necesidad de crear un lenguaje a partir las diferentes actividades en torno a las cuales ha girado mi atención durante los últimos años. Lo anterior responde a la intención de cerrar el ciclo que concluye al terminar una carrera con un trabajo plástico que incluyera conocimientos adquiridos en otros ámbitos, dando término así no sólo a un periodo de estudios, sino también a una etapa de vida.

Tal vez sea importante mencionar que el proyecto de este trabajo plástico contemplaba la impresión de las fotografías en un formato mucho mayor (aproximadamente de 1,30 m. por 1 m). Desgraciadamente el costo de dichas impresiones es muy elevado y el proyecto no se pudo concretar como fué concebido originalmente. A pesar de lo anterior, encuentro que la idea que se pretendía comunicar tiene una relación de correspondencia con cada serie fotográfica: las formaciones compuestas representadas por ciertas ideas han encontrado expresión mediante el esquema formal y el tema a que hace referencia cada una de las fotografías.

Al trabajar con secuencias fotográficas, hay que entender que no podemos hablar únicamente de imágenes en particular.

Cada secuencia ha de ser comprehendida como un todo. Algo muy semejante es lo que se requiere para la lectura de una danza. No se debe deshechar de la memoria lo que se ha visto antes, a pesar de que no se sepa qué va a venir después. Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en el pensamiento para captar su desarrollo, su coherencia, y las interrelaciones que hay entre sus partes.

Ahora bien, dado que todas las cualidades perceptuales poseen generalidad, dichas cualidades conforman las imágenes y aunque se manifiesten en ejemplos particulares, lo que éstos nos comunican es un tipo de experiencia más que una experiencia particular y única. Así podemos hablar, por ejemplo, de las cualidades expresivas del cuerpo como portadoras de una significación universal, dentro de un determinado marco cultural:

> *"Hemos de dar un paso más y darnos cuenta de que, en último análisis, aun una obra basada en la secuencia presenta no sólo un suceso, sino, a través de él, un estado del ser".*[31]

Las secuencias no se limitan a relatar la experiencia individual, sino que sus esquemas han de ser válidos para numerosas situaciones en las cuales puedan reconocerse otros seres humanos.

[31] ARNHEIM, R., *Op. cit.* p. 44.

El resultado del trabajo de investigación ha sido sorpresivo, ya que a pesar de que las tres series se derivan de un proceso de introspección, al momento de realizarlas predominaba la intuición. Durante la investigación, especialmente la que se realizó a partir de cada una de estas series, se encontraron significados desconocidos, que se aceptaron por la coherencia con el tema y la forma de las imágenes. Tal es el caso de algunas de las interpretaciones de C. G. Jung utilizadas para el cuarto y el quinto capítulo. La intención de presentar el aspecto emocional profundo de este trabajo de una manera velada, ha sido traicionada parcialmente por las palabras de dicho autor. No obstante he de decir que me ha parecido más interesante revelar este aspecto que encubrirlo, el desnudo como metáfora de la verdad ha triunfado: el proceso de conocimiento ha resultado efectivamente un despojar de velos: *"Estar desnudo es ser uno mismo, implica una pérdida de misterio"*.

Por otro lado, la generalidad del trabajo tiene un límite. Las interpretaciones que he hecho son sólo uno de los puntos de vista posibles que la autora tiene de su propio trabajo, y como menciono en la introducción éste es sólo un primer intento por dilucidar qué características hacen que las imágenes adquieran un sentido específico.

El complejo simbólico que representa la idea está en constante movimiento, y como él, las imágenes que le dan cuerpo:

un símbolo escapa a toda definición, ahí radica su riqueza, tanto palabras como imágenes sólo pueden sugerir significados.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, R, *Arte y percepción visual.* Psicología del ojo creador, Madrid, Alianza, 1974.

1983BARTHES, R., *La cámara lúcida.* Nota sobre la fotografía, Barcelona, G.Gili, 1982.

BERGER, J. *Modos de ver,* Barcelona, G. Gili, 1980.

BIEDERMAN, H. *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Paidós, 1993.

CLARK, Keneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal,* Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1981.

CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad,* Barcelona, Destino, 1992.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 1986.

DAVIS, F., *La comunicación no verbal, Madrid,* Alianza, 1992.

DEL VALLE, E. *Revista Fotomundo,* Número especial *La mujer,* Enero de 1975.

ELSWORTH, T., *The thinking body,* Nueva York, Dance horizons, Inc., 1973.

FEATHERSTONE, Mike, "The Body in Consumer Culture", en *The Body: Social Process and cultural theory,* Londres, Sage Publications, 1991.

FLUSSER, Vilém, *Los gestos,* Barcelona, Herder, 1994.

FLUSSER. V., *Hacia una filosofía de la fotografía,* México, Trillas, 1990.

GUIRAUD, Pierre, *El lenguaje del cuerpo,* México, FCE, Breviarios, núm.367.

HENDERSON, J. *"Los mitos antiguos y el hombre moderno"*, en El hombre y sus símbolos, Barcelona, Caralt, 1996.

JUNG, C.G., *Transformaciones y símbolos de la libido,* Buenos Aires, Paidos, 1952.

LUCIE-SMITH, Edward. Race, *Sex and Gender in Contemporary Art,* Nueva York, Harry Abrams Inc., Publishers, 1994.

MACHOTKA, P., *The nude: Perception and Personality*, Nueva York, Irvington Publishers, 1979.

NIETZCHE, F. Zarathustra, Werke, vol. VI, 1901.

PEREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1988.

PERNIOLA, Mario, "Entre vestido y desnudo", en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Madrid, Taurus, 1991.

SCHMITT, J. "La moral de los gestos" en *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, Parte segunda, Madrid,. Taurus, 1991