



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Cuerpo **expuesto**

Cuerpo **expuesto**

Materia corporal en la obra artística de Paula Santiago

MAGALY HERNÁNDEZ LÓPEZ



MAGALY HERNÁNDEZ LÓPEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Cuerpo expuesto

Materia corporal en la obra artística de Paula Santiago

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE PRESENTA:

MAGALY HERNÁNDEZ LÓPEZ



Directora: Laura González Flores

Ciudad Universitaria, México, D.F. 2009

Agradezco al Programa de Becas para Estudios de Posgrado perteneciente a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, por otorgarme los recursos necesarios para el buen desempeño de actividades en la Maestría en Historia del Arte.

A la Dra. Laura González por dirigir mi tesis y mostrarme el compromiso con la Historia del Arte.

A mi comité tutorial: Ileana Diéguez, Marco Antonio Albarrán, Gloria Hernández y Karla Jasso.

A Paula Santiago por acceder a ser parte fundamental de este proyecto, sin su colaboración esto no habría sido posible.

A la Dra. Mariana Rodríguez Sosa, por sus consejos y apoyo con material bibliográfico y fotográfico.

A la Galería de Arte Mexicano.

Al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.

A mis padres Josefina López Barrales y Pedro Hernández Olmos, a mi hermana Josefina, por su apoyo infinito.

A mis grandes amigas Yoania Torres, Amelia Chávez, Mariana Meneses, Elizabeth Vázquez e Hilda Calzada por compartir grandes momentos dentro de la maestría.

A mis amigos incondicionales Monserrat Navarro, Lizette Zaldívar, Carmen Partida, Krishna Del Valle, Ma. Guadalupe Padilla, David García, Sergio Rosas, Jery Lyn Holley, Wendy Cárdenas, Danaé Pedroza, Hazael González, Alma Bucio, Claudia Contreras y Gabriela Domínguez, por creer en mí incondicionalmente y sobretodo por estar conmigo sin dudar.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Concepción del cuerpo.....	6
Haciendo visible lo invisible	9
Dentro- fuera. Abyección.....	25
El rito en la obra de Paula Santiago.....	36
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	49
Anexo 1	
Currículum Vitae Paula Santiago.....	53
Anexo 2	
Entrevista a Paula Santiago.....	61

Introducción

*¿Cómo se acopla el cuerpo al cuerpo,
la idea al cuerpo,
el cuerpo a la idea?
¿Cómo es que hay vida,
cómo es que hay cuerpo
y cómo es que hay cuerpo en vida?*

Antonin Artaud

Todo lo que percibimos desde el exterior lo hacemos gracias a nuestro cuerpo. Él es quien sirve de continente, de receptáculo de sensaciones, emociones y pensamientos, es una obra completa y perfecta en sí misma.

En la actualidad es difícil saber donde comenzamos como individuos y donde los otros seres humanos, también vernos a nosotros mismos al margen de los medios de comunicación, la tecnología y del pulso vertiginoso al que nos arrastra el ritmo de nuestro entorno cotidiano.

En el arte del siglo XX, el cuerpo deja de ser el “todo” y abre paso a un cuerpo fragmentado, desarticulado, partes incomprendibles de un presente que deja una honda huella en nuestra concepción del mundo. Todo es fragmento, todo se desvanece frente a nuestros ojos, nada permanece incólume al paso del tiempo. El cuerpo que antes había sido visto como un modelo de perfección e imitación plasmando los anhelos propios de su época, es empleado por numerosos artistas como medio de expresión de sentimientos y problemáticas emergentes durante periodos tan caóticos y convulsos.

Usar el cuerpo se traduce en romper con la actitud pasiva del espectador acostumbrado a deambular por museos y galerías, el artista sale al encuentro de un público confundido, en ocasiones intrigado y otras iracundo ante estas nuevas manifestaciones artísticas.

El cuerpo gana terreno como soporte para la creación de obras de arte, no ya como una “representación”, es decir, como sustituto de la realidad que invoca la presencia, sino como la realidad en sí misma, como lo refiere Ana María Echeverri Correa:
[...] existen en la actualidad los acercamientos al cuerpo por

parte de los artistas. El primero consiste en verlo a través de objetos que se encuentren icónicamente relacionados con él, como actúan como sustitutos de lo real. [...] El segundo acercamiento evoca lo real en sí mismo con una característica importante; lo que se muestra es siempre real. Se usan partes del cuerpo para sugerir su fragmentación en la época contemporánea.¹

La presente investigación tiene como eje rector al cuerpo humano, específicamente a los fluidos y materia corporal como soporte de las obras de arte contemporáneo. Me interesa abordar la producción de la artista Paula Santiago (Guadalajara, 1969) quien emplea cabello y sangre para realizar su propuesta plástica.

Analizo las motivaciones que la llevan a optar por estos elementos orgánicos como medio de transmisión de sus conceptos e indago sobre la importancia discursiva al emplear sangre y cabello, los significados otorgados por Santiago y la recepción de su obra por parte del espectador, así mismo incluyo temas abordados por la artista como el ritual, la memoria, postura personal sobre género y el tejido como labor que trasciende a la artesanía.

La metodología que propongo para este análisis incluye la teoría del “Tercer Mundo” del filósofo Karl R. Popper y las concepciones del cuerpo del biólogo Humberto Maturana Romesín. También recurro al antropólogo Víctor Turner para alcanzar un conocimiento más profundo sobre el ritual en la obra de la artista. El objetivo de relacionar las vertientes filosófica, científica, antropológica y artística responde a una preocupación personal por realizar una investigación interdisciplinaria que ofrezca un panorama más amplio con posturas y visiones de especialistas provenientes de distintas áreas del conocimiento.

Las preguntas que formulo y que a lo largo del presente texto son: ¿Por qué la artista recurre al uso de los fluidos y la materia corporal para materializar una obra de arte?, ¿Para qué utilizar los fluidos y materia corporal?, ¿existe alguna diferencia al usar los fluidos y materia corporal en vez de otros materiales, en el proceso

¹Ana María Echeverri Correa, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa, 2003. p. 79.

de producción artística?, ¿Espera la artista alguna reacción del espectador al utilizar este tipo de material?, ¿Se pueden considerar a los fluidos y materia corporal como una técnica de representación artística?

Sirva este ensayo como una aportación que revele la intención y los procesos artísticos, así como el uso del cuerpo en el escenario del arte contemporáneo.

Concepción del cuerpo

Vale preguntarse por el modo en que cada uno vive su cuerpo.

Nosotros somos nuestro cuerpo.

*Por ello, no hemos de preguntarnos
cómo vivimos con nuestro cuerpo,
sino cómo vivimos nuestro cuerpo.*

Ana Echeverri Correa

El cuerpo aparece como una instancia dentro de la percepción, conocemos y nos vinculamos con el conocimiento y con nuestros semejantes. La idea que de este se tiene en tanto ente físico, es elaborada por la cultura y la sociedad de cada época, así mismo se ha convertido en el lugar de la identidad personal, es la realidad misma de la persona. El ser humano al mostrarse corporalmente se manifiesta como una presencia en el mundo, afirmando su existencia, es por ello que no es exclusivamente una entidad natural, sino, también una construcción social y cultural.²

El cuerpo humano es un modo de estar en el mundo, por ello habita en espacios, tiene memoria y lo comparte con sus semejantes pues “no existe imagen de uno mismo sin la imagen del cuerpo del otro”.³ Lo anterior permite vivir una *realidad* con sentido. Existe un factor ambivalente en el cuerpo; por una lado es un objeto, al estar constituido por materia: carne, fluidos, etc., y alejado del mundo,

²David Pérez, (edit.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, España, Gustavo Gili, 2004, p.69.

³Maria Lucrecia Rolavetti, *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Argentina, Lugar Editorial S.A., 1998.p.111

se convierte en objeto, se hace cadáver, cosa órgano de maquinaria, materia de estudio, etc.⁴ Existe otra ambivalencia: la mente y el cuerpo, dicho en otras palabras un subjetivo interno (mente, emociones) y un objetivo externo (las relaciones con el mundo) que se articulan para convivir el mundo interno y el externo. El cuerpo no es un mero objeto que existe en el mundo, sino un sujeto que trasciende a sí mismo, en un entorno donde los objetos que hay en él se ordenan según su significación. La noción de corporalidad es inseparable del contexto para establecer nexos con el *escenario* en el cual se ubica.

María Lucrecia Rolavetti señala que el cuerpo vivido consiste en la plena conciencia por parte del individuo de realizar actos voluntarios y es sostén de las experiencias, por lo tanto está abierto a mirar, tomar y sentir. De igual modo puede establecer sus límites para separarse de lo extraño y desconocido. Cuanto más seamos dueños de nuestro cuerpo en todos los aspectos: nacimiento, sexualidad, mortalidad, etc., menos problemas existirán al enfrentar la enfermedad y la muerte. Permite reflexionar en la responsabilidad y privilegio que poseemos de ser *nosotros mismos*, de tener un lugar en el mundo.⁵ El cuerpo finalmente puede entenderse como una expresión de intimidad y como un lugar de sentido.

Retomando el tema del cuerpo, esta vez dentro del ámbito artístico, José Luis Barrios Lara expresa: “si existe un dato irrenunciable para el arte, éste es el cuerpo. Él inscribe y en él se inscriben prácticamente todas las formas de arte. Desde su idealización hasta su transgresión, la corporeidad es el protagonista en la historia de la representación”.⁶ Es precisamente en la segunda mitad del siglo XX que el cuerpo retorna con gran fuerza como motivo estético y sobre todo para recobrar valores simbólicos. En ocasiones es baluarte de los nuevos movimientos pictóricos, de la emancipación sexual y de las enfermedades de transmisión sexual como el SIDA, así como de la defensa del individuo, lo utilizan como nuevo material físico y psíquico, como un medio para comunicar la preocupación

⁴ *op.cit.*, p.28

⁵ *ibidem.*, p.217

⁶ José Luis Barrios Lara, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo en la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo, México*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.14.

sobre el hombre. En los años 80 el cuerpo funge como estandarte de preocupaciones políticas, individualmente forma parte de un colectivo; ya entrada la década de 1990 los artistas se refugian en la introspección ante el desencanto producido por el entorno que los rodea, se presenta fraccionado, o intervenido por la tecnología.⁷

⁷Tracey Warr, *El cuerpo del artista*, España, Phaidon Press, 2006, p.22.

Haciendo visible lo invisible

*El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible.
Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar,
y reconocer entonces en lo que ve
el "otro lado" de su potencia vidente.
El que se ve viendo, se toca tocando,
es visible y sensible para sí mismo.*

Maurice Merleau-Ponty

Una de las características de la obra de Paula Santiago (Guadalajara, 1969) es la *visibilización* que hacen sus obras del cuerpo, no ya como una unidad sino como fragmentos del mismo que se encuentran fuera de su contexto. Esta descontextualización hace que la obra adquiera otras connotaciones, pues al ser vista como obra de arte y no como 'desechos' corporales que deberían permanecer ocultos, crean nuevas lecturas y motivan la interpretación de estas piezas por parte de quien las mira.

Como señala Pedro A. Cruz Sánchez en su capítulo dedicado al 'cuerpo arquitectónico':

[...]Se está acostumbrado a creer que la parte puede ser tomada por el todo, pero la alucinación del cuerpo fragmentado impone el hecho de que la parte es en sí y ya un todo. Es lo que nos enseñan los artistas. El fragmento de cuerpo tiene su belleza propia, de tal modo que puede formar parte de un conjunto compuesto o existir soberanamente en su aislamiento.⁸

⁸Pedro A. Cruz Sánchez, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, España, Tabularium, 2000. p. 73-74.

Una constante en esta desocultación de la obra es la huella que deja la artista, se 'expone' a sí misma, es decir se muestra de una forma directa, a través de parte de su cuerpo del que se ha desprendido. Muestra de ello el comentario que hizo Paula Santiago en una entrevista realizada por Baudelio Lara:

Me fascinó (y al mismo tiempo, por qué no decirlo, me atemorizó) la idea de mostrar algo mío, algo íntimo, oculto, inadvertido, algo que raramente se muestra e, incluso, siendo tan simple y obvio puede tener una carga emocional contenida muy fuerte.⁹

Para estudiosos del arte, el proceso creativo del artista devela muchas incógnitas sobre las obras de este último, pero ¿qué sucede cuando el artista se vale de su propio cuerpo desprendiéndose de él para materializar su obra? Este acto tiene eco en la producción de la artista Paula Santiago, a quien vincularemos en la siguiente teoría para profundizar en la forma en que concibe su quehacer artístico.

Existe una teoría llamada del *Tercer Mundo* propuesta por el filósofo Karl R. Popper (Viena 1902-Londres 1994). Dicha teoría se deriva del problema *cuerpo-mente*, que demuestra la existencia de un vínculo inseparable entre el mundo de los objetos físicos, el mundo de las experiencias subjetivas y los productos de la mente humana. Con tal afirmación, es posible suponer la presencia de 3 mundos: el mundo 1 en el cual están reunidos todos los estados físicos y fisiológicos del ser humano en tanto materia, que permite ser un instrumento de percepción y de contacto con el entorno, al tiempo que es un objeto- sujeto que liga a la materia (cuerpo físico) con el acto mental contenido en el mundo 2, en el cual el ser humano, resulta ser el mediador entre el cuerpo como objeto y medio de percepción, para alcanzar el mundo 3 donde se encuentran reunidos los productos de la mente humana.

Para facilitar la comprensión de esta teoría emplearé el siguiente diagrama:

⁹Baudelio Lara, "Paula Santiago. Relicarios" en *LUVINA*, Universidad de Guadalajara No.1. enero de 1996, p. 7.

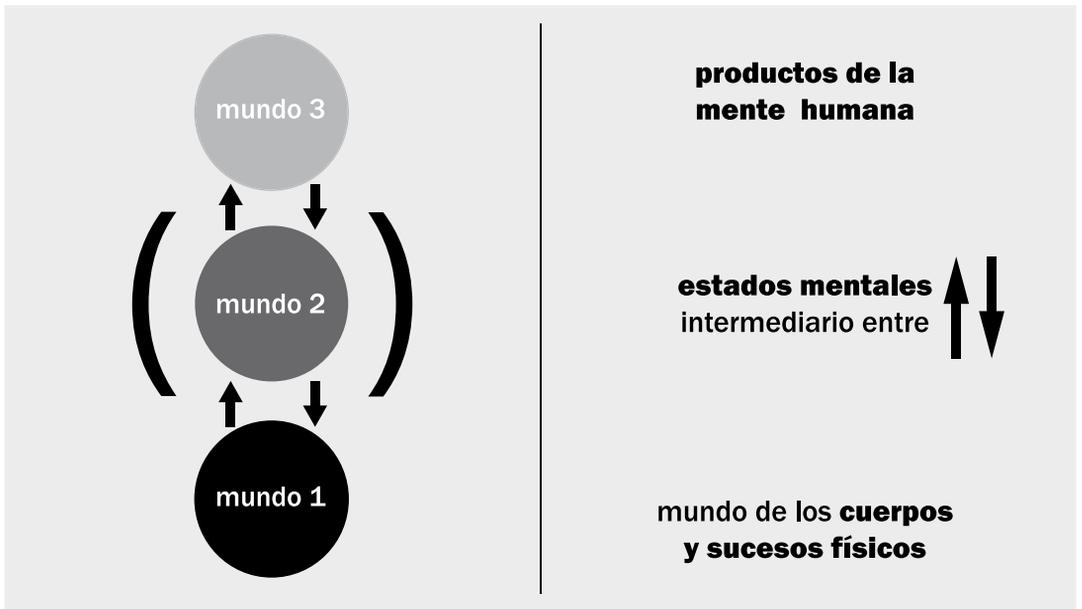


Diagrama 1. Teoría del *tercer mundo* Karl R. Popper

De éste diagrama se entiende que:

El mundo 1 está compuesto por los cuerpos físicos,

El mundo 2 por los estados mentales,

El mundo 3 es el conjunto de productos de la mente humana, a él pertenecen los productos de la arquitectura, del arte, de la literatura, de la música, de la erudición, los problemas, las teorías y las discusiones críticas de las ciencias.

La forma en que esta teoría opera me ha parecido interesante para ser aplicada dentro del análisis y estudio de las obras de arte. Popper considera que la ciencia, las humanidades y la filosofía no se distinguen por sus temas sino por los obstáculos que tienen que superar, al respecto comenta: “No estudiamos temas sino problemas; y los problemas pueden atravesar los límites de cualquier objeto de estudio o disciplina”. Explica porque los problemas pueden pasar de una ciencia a la otra, para abandonar esa moda, que ha degenerado ya en pesadez y aburrimiento, de separar esencialmente la ciencia y las humanidades.¹⁰

¹⁰Karl R. Popper, *El cuerpo y la mente*, España, Paidós, 1997, p.19.

La *interdisciplina*, ha demostrado ser una forma de trabajo colectivo que reúne los conocimientos de distintos campos de estudio para profundizar sobre un tema en común, en este caso propongo la teoría de Popper como un instrumento para construir un marco teórico que permita comprender el proceso creativo del artista donde el cuerpo es el protagonista.

Con respecto a la posibilidad de trabajar con más de una disciplina el filósofo señala:

[...] Cuando descubría lo difícil que era llegar a algún sitio con gente que vivía en un marco cerrado; me refiero a gente como los marxistas, los freudianos y los adlerianos. Ninguno de ellos se podría sacudir jamás de la visión del mundo que ha adoptado. Interpretaban todo argumento contra su marco respectivo como si se pudiera asimilar a éste.¹¹

La cita anterior hace una advertencia sobre las ideas y conceptos preconcebidos dentro de un marco, que el autor considera como *cerrado* cuando estamos llenos de ideas concernientes a nuestra formación, impidiendo el paso para otras que pueden ampliar en mucho nuestro aprovechamiento de otras ideas que enriquezcan la totalidad de las investigaciones.

La teoría antes mencionada puede aclarar los pasos que sigue un artista en el proceso creativo –en este caso Paula Santiago– donde el cuerpo pasa de objeto como material y soporte de la obra, a sujeto dentro de los procesos mentales e intencionalidad del autor y finalmente en su producción donde se cristaliza la materia y el concepto del creador.

A continuación, presento el modelo de la teoría de Popper con las variantes realizadas para emplear esta teoría en el campo del arte:

¹¹ *op.cit.*, p. 15.

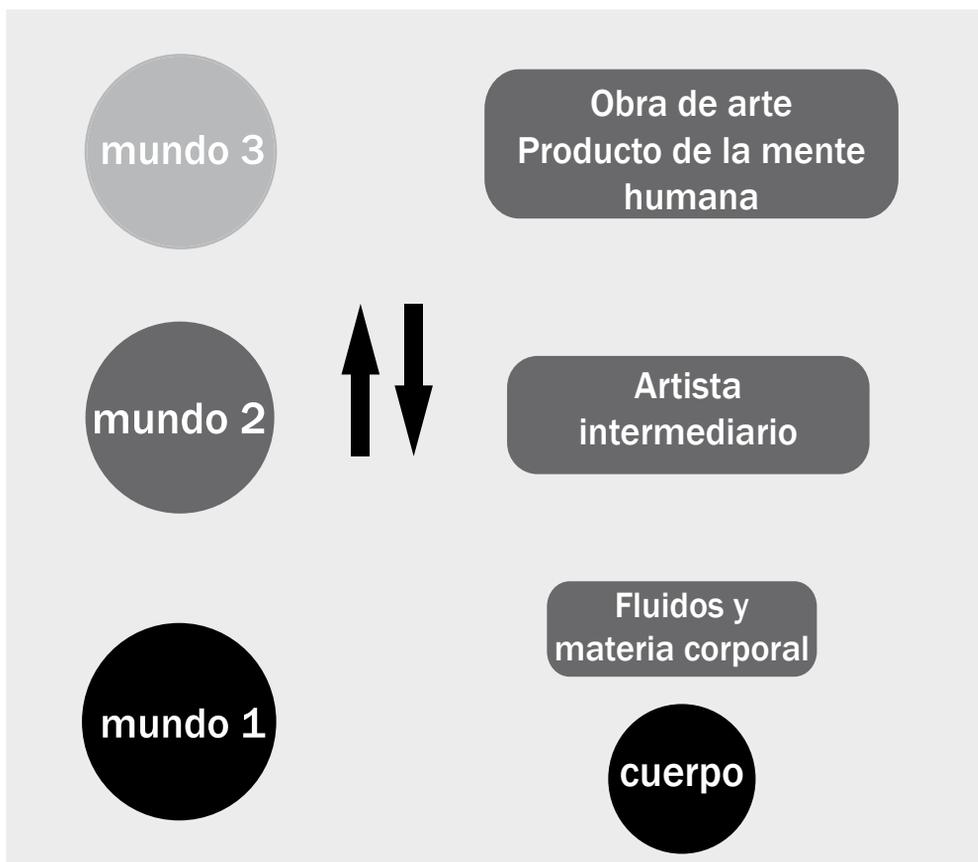


Diagrama 2. Teoría del *tercer mundo* enfocada en el arte

En el **mundo 1** considero a los cuerpos físicos, como un instrumento de percepción del ser humano para relacionarse con el medio que lo rodea y sobre todo en este tema en tanto fluidos y materia corporal como soportes para la producción de piezas artísticas.

En el **mundo 2** está ubicado el artista como un generador de procesos mentales para crear, el acto de pensar ofrece una organización para disponer del propio cuerpo como un medio y como mecanismo que ofrece una postura personal, también aquí, el mundo 1 y 2 se relacionan pero de un modo mucho más estrecho, pues el cuerpo del artista es a la vez sujeto y objeto de arte, el cuerpo es materia prima para la obra y de igual modo el pensamiento articula y orquesta las relaciones entre el mundo netamente físico con el producto de la mente (**mundo 3**): la obra de arte.

El papel del artista funge como un mediador, alguien que equilibra estos 3 mundos, sin él, sin su corporalidad y su creatividad el mundo 3 simplemente sería inexistente.

Paula Santiago emplea su cuerpo como punto de partida y soporte de la obra por que quiso trabajar con su propia vida, toma conciencia del cuerpo y de la importancia de la materialidad como condicionante de la vida, encontrando en la sangre el líquido vital que la sostiene y que el cabello es depósito de la memoria, ella literalmente deja su vida en las piezas.



Vestidito, s/f.
Papel arroz, sangre y cabello humano.
48 x 31 x 28 cm.
Cortesía Galería de Arte Mexicano.

Vestidito es una de las obras tempranas de Paula Santiago en la experimentación con el cabello.¹² Un vestido confeccionado con papel arroz, de amplias y abultadas mangas, la falda posee una caída en sutiles plisados y en toda la parte baja ostenta un patrón de perforaciones realizadas con aguja para simular un discreto encaje. El cabello de color castaño oscuro hace una tímida aparición como elemento que remata en pequeños círculos continuos en las mangas y además aparece bordado en diminutas *equis* distribuidas en la parte delantera del vestido. En la parte alta de la falda los cabellos de distintos tamaños, caen en leves ondulaciones, otros cosidos gracias a una aguja para chaquira en pequeñas líneas verticales hacen pliegues más pequeños y estructurados en el nacimiento de la falda. A modo de crinolina otra capa de fino papel arroz teñido con sangre permanece bajo el vestido para dar un efecto de contraste de color.¹³

La artista señala que el uso de su cabello y sangre le permitió salir de “espacios conflictivos en que se habían convertido los cuadros y las imágenes planas”. Siguiendo la teoría de Popper, el cuerpo de Santiago conforma un sustento material de sus piezas, como señala Mariana Rodríguez “Paula Santiago está interesada en aspectos biológicos del cuerpo que provocan una reflexión sobre la forma en que es construido socialmente”.¹⁴

Al tiempo que el cuerpo tiene una función vital como sostén del propio ser humano, además de ser el límite entre el adentro y el afuera mostrando así una doble dimensión “la que afirma el cuerpo como fragmento y el fragmento como lugar, y la que disuelve la distancia entre el sujeto y el mundo por medio de la reintegración del primero en el segundo”.¹⁵ Esto es el mundo 1, el cuerpo como materia, aquel que de igual forma percibe su entorno, para comprenderlo, este cuerpo fisiológico, se vincula al mundo 2 donde el artista decide dotarlo de significados.

En primera instancia el cuerpo de la artista funciona como una frontera entre lo interno y lo externo, después lo inscribe entre la vida y la muerte, lo privado y lo público, todo ello a través

¹²Para mayor información sobre la artista, consultar el anexo Currículum Vitae Paula Santiago.

¹³Comunicación directa con Paula Santiago.

¹⁴Mariana Rodríguez Sosa, “En las fronteras del cuerpo: lo oculto se hace visible en el arte contemporáneo”, Conferencia presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, mayo 2008.

¹⁵Cf. José Luis Barrios Lara, *op.cit.*, p.92.

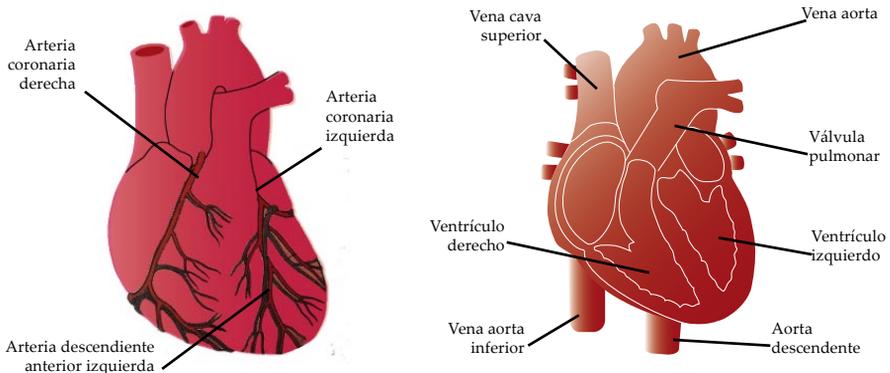
de pequeños vestidos, huipiles, baberos o mamelucos, el cuerpo es sublimado en este lenguaje que se une con otros materiales como la cera y el papel arroz. Finalmente el mundo 3 el producto terminado como es el caso de esta pieza de *Vestidito s/f*. Una obra que por sí misma es una indagación sobre el uso del cabello, la forma de unirlo a otro material orgánico como lo es el papel, el juego entre la presencia de la artista por su cabello y la ausencia del cuerpo como totalidad, el fragmento que trae a la memoria al cuerpo al que perteneció.



Huipil con corazón, 1998.
Papel arroz, sangre y cabello humano.
Colección Gonzalo Bueno

Huipil con corazón, 1998. Esta obra consiste en un huipil¹⁶ elaborado con papel arroz y con cabello bordado que remata las mangas y el cuello con líneas hilvanadas, de manera austera, también para dar volumen a la prenda se utilizó cabello a modo de hombreras, el elemento más destacado es el que aparece al frente de la prenda, pues contrario al tratamiento sobrio con cabello del contorno de mangas y cuello (mejor conocido como *bocamanga*) existe un trabajo magistral, casi de filigrana para representar un corazón, justo en la parte media de la prenda, similar a la ubicación de éste vital órgano en el cuerpo humano: en la parte media de la cavidad torácica.¹⁷

Aunque en el huipil aparezca bordada una representación abstracta, es posible reconocer a la vena cava superior y al centro se distingue el ventrículo izquierdo que sólo está definido por el contorno del tejido y el ventrículo derecho que tiene más cabello bordado en pequeños círculos y las líneas dibujan el esquema de las distintas arterias que rodean al corazón, tal es el caso de las arterias coronarias (izquierda y derecha), se prescindió de la representación en la parte superior del órgano la vena aorta, las válvulas pulmonares, la vena cava inferior y la aorta descendente, es posible observar estas semejanzas con los esquemas del corazón



Izq. Esquema de arterias
Der. Esquema de venas y ventrículos

¹⁶El huipil es una prenda que consta de una tela rectangular, doblada a la mitad, con una abertura para la cabeza y generalmente cosida a los lados, dejando sin unir la parte superior, para formar la bocamanga. Está construido por uno, dos o tres lienzos unidos por costuras que lo ciñen al cuerpo. Dentro del corte básico del huipil, existe una gran variedad de modelos: los hay cortos, que apenas llegan a la cintura y otros que cubren hasta los tobillos. En el caso de Paula Santiago, es posible identificar huipiles cortos en su mayoría.

¹⁷Robert Berkow, M.D, *Manual Merck de información médica para el hogar*, España, Océano, 1997. p 69.

En esta obra el corazón es representado de forma iconográfica¹⁸, prescinde de la forma anatómica fiel, al tiempo que remite al objeto.

El corazón entre las culturas prehispánicas se caracteriza por proporcionar al hombre sus características humanas y vitalidad, es el órgano más importante, en él se alojan entidades perturbadoras y también las buenas o malas, las aspiraciones, la memoria, la voluntad y las emociones.¹⁹

Es necesario resaltar las aportaciones del Biólogo Humberto Maturana y de Francisco Valera, quienes afirman que el ser humano no puede tener nada que se asemeje a la mente o a la capacidad mental sin que esté encarnada o inscrita en el cuerpo, que es activo y que se vincula con el mundo.

Los biólogos afirman “el mundo ahí afuera y lo que hago para estar en ese mundo son inseparables”,²⁰ este argumento respalda la noción que en la labor creativa es imposible separar al cuerpo como soporte de la obra, con los procesos mentales que conllevan a una conciencia que no puede estar apartada del organismo pues juntos forman un todo.

¹⁸Cf. De acuerdo con la clasificación de Peirce, El *icono*, es un signo que remite al objeto que es como... esa cosa y es empleado como un signo de ella. Charles Hartshorne y Paul Weiss (edit.) *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 1965.

¹⁹Cf. Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 207.

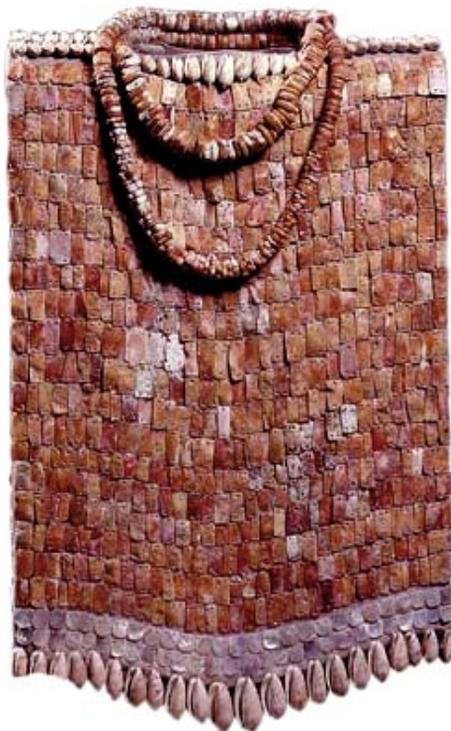
²⁰Humberto Maturana y Francisco Valera, “La mente no está en la cabeza”, texto tomado de la revista electrónica *Nueva Mirada*, primer número, <http://www.nuevimirada.cl/varela.htm>



Pectoral ,1996 (fig. 10)
Cera, papel arroz, sangre y cabello
57 x 40 x 40 cm
Colección Isabel y Agustín Coppel

Pectoral está realizada con 43 fragmentos de papel arroz con gotas de sangre al centro de cada una, encapsuladas con finas capas de cera de abeja y unidos uno por uno con madejas de cabello, a su vez con la puntada espuma de mar, que forman círculos y están distribuidos en la parte del cuello y al centro de la pieza.

Posiblemente esta obra tenga algún parentesco exclusivamente a nivel de forma con la *coraza de Tula*²¹ sobre todo por la factura, pues la coraza fue conformada por un sinnúmero de conchas, en pequeños rectángulos perforados y unidos entre sí. La composición de Santiago es mucho más espaciada pero el efecto es similar: módulos del mismo material para dar ritmo y homogeneidad a la pieza.



Coraza y collar de concha

(*Coraza de Tula*)

Cultura tolteca

Posclásico temprano (900-1200 dC).

Concha *Spondylus*, concha *nacar* y caracoles tallados y perforados

Col. INAH-CNCA

²¹La coraza y el collar fueron descubiertos en el año 1993 por el equipo de arqueólogos de la Coordinación de Restauración del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Tula de Allende. Ambas piezas fueron depositadas ritualmente en una caja de adobe pintada de amarillo. La disposición de ésta –bajo un tezcacuitlapilli o disco solar hecho con mosaicos de turquesa engarzados en madera– está relacionada con la concepción cosmogónica del mundo, la guerra y el culto al Sol de los toltecas. Actualmente es posible observar la réplica de estos objetos en el Museo Nacional de Antropología, México, D.F.

La artista tapatía emplea el tejido para realizar las uniones entre cada una de las partes que conforman el pectoral. Hablar de tejido, es hablar sobre una actividad socialmente vista como femenina, Santiago decide emplear el cabello como elemento poco usual. Bordar o tejer siguen siendo considerados artes menores, para la creadora esta práctica se vuelve un sinónimo de recuperación y renacimiento de la artesanía hecha por mujeres.²²

Esta actividad manual fue heredada tiempo atrás desde su tía abuela Lupita,²³ una mujer que llegó a enamorarse de un hombre cuya promesa de matrimonio no fue cumplida a causa de la guerra, como consecuencia de este lamentable hecho, decidió no casarse. Ella tenía por costumbre bordar toda clase de pañuelos que Paula Santiago atesoró y tiempo después incluyó en su obra, al recordar a su tía, también recuerda la función tan importante de los pañuelos: “a mí me pareció hermoso, (refiriéndose al acto de bordar pañuelos) [...] igual te limpian las lágrimas de felicidad como las de tristeza, esa parte poética[...] y aparte me tocaron a mí ¿por qué a mí?”.

En el arte feminista de los años setenta y ochenta muchas artistas recurrieron a las llamadas artes aplicadas o decorativas, como el tejido, el bordado, la joyería y afortunadamente desde entonces tuvo aceptación en el arte “culto”. Las artistas recurrieron a materiales y modalidades de tradición femenina.²⁴ Contrario a esta inercia por recurrir a medios tecnológicos que sean cada vez más vigentes, la artista tapatía prefiere establecer una distancia muy clara que permita incluir únicamente el trabajo manual y artesanal, volviendo a la idea de la pieza única, dotada de su propia *aura*.

Androna Linartas comparte la idea del tejido como instrumento que permite reflexionar sobre la obra y hacer que esta introspección retroalimente y se constituya en un verdadero motor que impulse al artista hacia nuevas soluciones.²⁵

²²Claudia Mariana Rodríguez Sosa, *Construyendo diferencias: el género en la creación e interpretación de arte contemporáneo*. Tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, p.56

²³Magaly Hernández López y Amelia Santiago Chávez, *op. cit.*

²⁴Luz María Sepúlveda González de Cosío, *Lenguajes posmodernos en el arte actual: la visión del cuerpo humano a través de tres artistas mujeres de los años ochenta y noventa*. Tesis. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.p.33

²⁵Cf. Raquel Tibol, “ Androna Linartas: el tapiz como sólido flexible” en *Proceso*, México, domingo 22 junio 1997.

Tejer también permite la convivencia, es un conocimiento transmitido. Nada reemplaza las instrucciones y sugerencias de las personas dedicadas a enseñar, que en este caso son las mujeres mayores. Para la artista esta convivencia permite la apertura y el lenguaje entra en escena. En el acto de tejer y conversar, hay una apertura para conocer la vida de los demás, es un espacio libre donde no existen jerarquías, un trabajo conjunto, aunque en ocasiones cada persona esté inmersa en su labor, surgen momentos donde existe una camaradería, donde todos se apoyan para lograr un fin común.

En sus palabras Santiago expresa “Tejer es maravilloso, no tengo que demostrarle nada a nadie, es un espacio de libertad”.

Cuando se habla de género es necesario comprender que se trata del orden psicológico que elige las tendencias y comportamiento, que está más allá del orden fisiológico del ser humano.²⁶

La importancia que nuestra artista brinda al cuerpo, podría ser interpretada como alusiva al género. En distintas entrevistas le han formulado una pregunta recurrente: si se considera feminista, a lo que responde que para ella lo femenino es *ser mujer* y esa es la única forma en que puede percibir al mundo, se siente orgullosa de serlo pero admite no tener una postura tan radical como otras artistas. Confiesa que el feminismo como movimiento tuvo gran auge años atrás, pero a pesar de que ella no estuvo inmersa en esa lucha, ella aprovecha las mejoras que trajo este pensamiento, sobre todo por que su discurso se encamina a valorar lo femenino como una posibilidad de construir un lenguaje vinculado con el cuerpo y las emociones.

²⁶ Cf. David Pérez, (edit.) *op.cit.*,p.69.

Dentro- fuera. Abyección

*A mí la cuestión de que estén
los cabellos tejidos me da asco.²⁷*

Para Julia Kristeva la abyección es aquello que perturba una identidad, un sistema y un orden.²⁸ Aquello que no respeta los límites ni las reglas. Lo abyecto también es lo que mantiene al ser humano en su condición viviente, pues al desprenderse parte de esa corporalidad permite que el cuerpo cumpla con sus funciones vitales, desafortunadamente entre pérdida y pérdida inevitablemente vendrá sobre él la muerte. En sus propias palabras: “La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (*moi*). Es una alquimia que transforma la pulsión de la muerte en arranque de vida, de nueva significancia”.²⁹

Usualmente como seres humanos nos preocupamos por nuestra apariencia externa: la piel, el cabello, las uñas, etc. Diariamente nos encargamos de realizar acciones encaminadas a la eliminación apropiada de sustancias y humores de nuestro cuerpo, siempre guardando distancia y sobre todo vigilando que esto no sea exhibido. Como lo mencionan Philippe Ariés y Georges Duby: “ocuparse del propio cuerpo adquiere un lugar preponderante en la vida privada [...] uno se mira a sí mismo de un modo como los demás no están autorizados a hacerlo: sin maquillaje, sin vestido,

²⁷ Opinión de un visitante a una exposición de Paula Santiago

²⁸ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2006. p. 11.

²⁹ *op.cit.*, p. 25.1.

desnudo".³⁰ Sin embargo, nuestro cuerpo tiene funciones internas donde están conectados sistemas complejos que trabajan conjuntamente para dar vida y estabilidad al mismo.

Desafortunadamente estamos conscientes de esta estructura interna hasta que alguna molestia se hace evidente, misma que puede ser síntoma de alguna enfermedad o trastorno interno. Es curioso como estamos pendientes de nuestro exterior, pero raras veces mostramos interés en lo que hay dentro de nosotros, aunque claro socialmente muchas sustancias y materia desprendida del cuerpo se consideran excesivamente contaminantes o impuras, que necesariamente deben estar ocultas para el resto de las personas, traduciéndose finalmente en silencio.

El cabello es un elemento al que desde tiempos remotos, todos los pueblos civilizados han dotado con una serie interminable de significados, porque hace visible y al mismo tiempo desvanece los límites entre la vida y la muerte, debido a que aún después de la muerte pueda seguir creciendo. En Mesoamérica por ejemplo, los cabellos representaban la fuerza del destino, sobre todo aquellos que cubrían la zona de la coronilla, también se les llegó a atribuir la obstinación o terquedad.³¹

Aún en la actualidad permanece esta costumbre de *guardar el cuerpo*. Los tzotziles guardan el cabello a fin de evitar que su esparcimiento provoque la salida de la entidad anímica (el alma conocida como *tonalli* o *ch'ulel*).³² De igual modo el cabello es empleado como objeto de gratitud para ciertas deidades.³³ Es posible ver el cabello como ofrenda y muestra de gratitud para algunos santos, por ejemplo en los santuarios de La Virgen de los Lagos, Jalisco y del Cristo de Chalma, Estado de México. ¿podríamos afirmar acaso que este acto de desprendimiento del cabello funcione como entregar parte del alma o *tonalli* a la deidad a la que se le agradecen los favores recibidos?, seguramente esta sea la conexión histórica para hacerlo.

³⁰ Philippe Ariés y Georges Duby. *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1991, p. 103.

³¹ Cf. Alfredo López Austin, op.cit., p. 212.

³² *Ibidem*, p.240.

³³ Desde la Antigüedad Clásica el acto de ofrendar la cabellera con motivo de un voto, rito o ceremonia religiosa fue considerado un acto de devoción y también de sacrificio. "Como siglos atrás se ofrendaba a Hipólito, Atenea o Artemisa, ahora la misma oblación se hace a Cristo" Erika Bornay, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994. p. 71.

Derecha

Detalle de cabello
ofrendado al Señor de Chalma.

La nota dice:

Gracias Señor de chalma
Por haver [sic] permitido
llegar una vez mas
a tu santuario y por ayudarme mucho
en el alivio y recuperación
de mi fractura en mi tobillo



Abajo

Detalle de cabello dedicado a la virgen
de San Juan de los Lagos (enmarcado,
con fotografía e inscripción

Gracias

Virgencita de San Juan

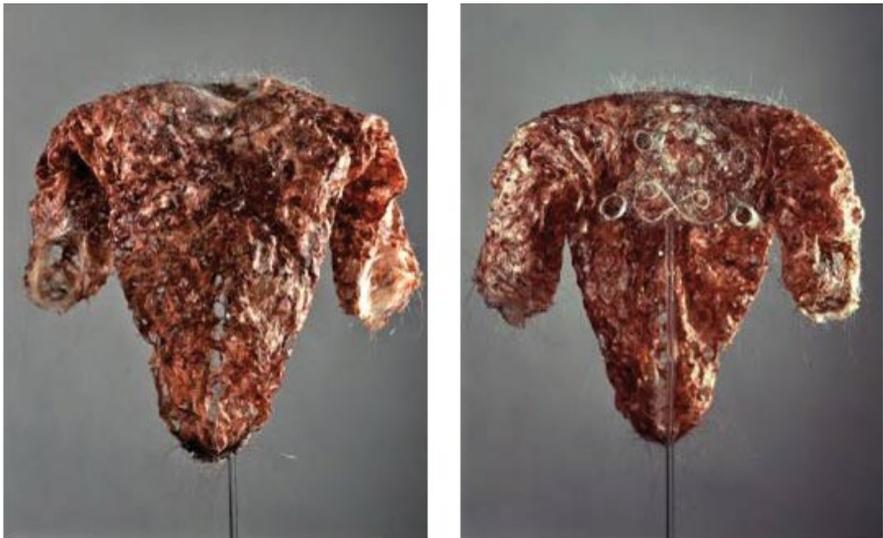
por permitir esta con bien
para hir [sic] a visitarte con mi
familia te pido que sigas, interce-
diendo por mi y mi familia danos tu
bendicion. [sic]

Virgen de San Juan

Gracias



Un ejemplo más, es el cabello de los niños guardado por sus madres, situación de la que fue objeto Paula Santiago, quien relata que cuando era pequeña fue a la única persona que le guardaban el cabello cada vez que se lo cortaban.³⁴ Con este antecedente a modo de *distinción familiar* como ella lo llama fue lo que la llevó inconscientemente a trabajar con este material. Ella ve en el cabello voluptuosidad, sensualidad, su asociación a la muerte, a la vida, al género, pero sobre todo considera que el cabello está en el límite del tiempo, además de contener la memoria del pasado del cuerpo.



Moan, 1999

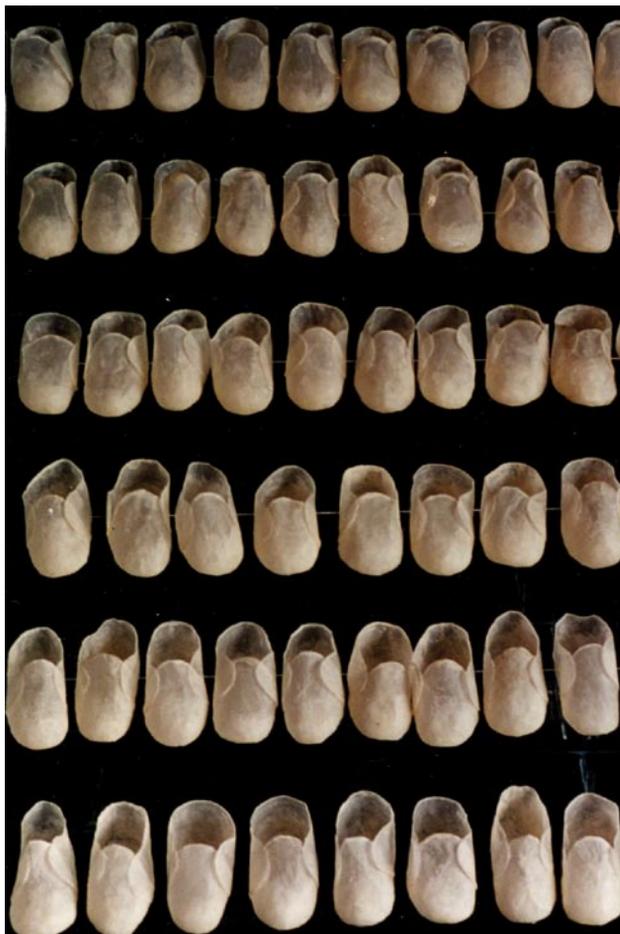
Papel arroz, sangre, lentejuelas, cabello y vidrio

54 x 38 x 18 cm.

Colección Augusto y Lisbeth Uribe, New York

³⁴ Baudelio Lara, *op.cit.*, p. 6 .71.

Esta obra pertenece a una serie de trajes de guerrero los cuales están realizados con cabello de ancianos que Santiago obtuvo para la creación de la pieza *Zapatera* (1991), donde visitó asilos de la zona de Tapalpa, Jalisco y en Zapopan.



Zapatera, 1991

Papel arroz, cera y cabello.

Colección Julio Galán.

Solicitó a los ancianos que ahí vivían le obsequiaran un mechón de su cabello para luego introducirlo ya tejido dentro de un zapato de niño hecho con papel arroz y cera, la pieza constó de 340 zapateritos (aproximadamente) , cuyo propósito era unir la vulnera-

bilidad de los niños y los ancianos, cerrando el ciclo de la vida.

Moan,³⁵ palabra de origen maya empleada para nombrar a un ave mítica que vuela más alto que cualquier otra ave en todo el mundo. Éste es quizá el traje más emotivo por estar realizado con el cabello del padre de la artista, este acto de conceder cabello cuya coloración blanca permitió realizar la pieza, el vínculo afectivo entre la artista y su progenitor quien aceptó la petición de Santiago: parte de la historia de la artista está allí, incluyendo la presencia paterna, de protección y de amor, ese vínculo filial, a eso se refiere la artista, ese es el punto vital de su discurso, su obra es autobiográfica y aparte de ser autorreferencial, extiende esa historia hasta su familia, no sólo con su padre, sino con las pertenencias de su tía abuela lupita, quienes conforman este imaginario propio de la artista.

Para proveer el color rojo, bañó a la pieza *Moan* con una capa generosa de sangre propia. A los materiales tradicionales usados por Santiago, habrá que añadir uno de origen inorgánico: las lentejuelas. *Moan* parece a primera vista un hermoso bolero del traje de luces de los toreros, al contemplar la pieza, los breves destellos de luz arrojados por las diminutas lentejuelas ofrece al espectador una honda impresión.

Las lentejuelas que fueron aplicadas a esta obra fueron obsequiadas por una persona quien las rescató del taller de costura de su madre, los materiales poseen una dimensión y memoria propias, que al fundirse con la obra de la artista retoman el hilo conductor de la memoria, en el material concedido, con una historia previa. La aplicación de la sangre sobre el cabello blanco que admite mayor pigmentación, fue aplicada con pincel.³⁶

Entre las reacciones que llegan a provocar las piezas de Santiago la más evidente es el desconcierto y el disgusto de ver cabello en ellas, a lo que ella comenta: “si es tuyo es un cabello pero si es de otro, es un pelo”, esto trae a colación la extrañeza del individuo cuando no le es posible identificar la procedencia del cabello, debido a que es mejor que el cabello permanezca en el lugar donde existe una presencia humana que le dé identidad, descontextualizado puede traer incomodidad y malestar.

³⁵La artista también vincula esta palabra con el significado de *moan* en inglés que significa gemido, lo asocia con la tristeza. Comunicación directa con Paula Santiago.

³⁶Comunicación directa con la artista.

El cuerpo que anteriormente estaba fundado en las normas de la buena conducta, ya no existe más, surge un cuerpo abyecto que hace manifiestos los procesos de la digestión, la excreción y la procreación. Todo aquello que permanecía cerrado y privado dentro de las funciones corporales ahora tiene cabida dentro de la escena social y artística.

Indudablemente Paula Santiago no es la única artista que incorpora el cabello humano a partir del cual crear su obra, algunas otras artistas que lo han utilizado son Diane Jacobs, Victoria May, Kiki Smith, Rosana Castillo Díaz, Wenda Gu y Gabriela López Portillo, por citar sólo algunas. Lo que intento resaltar es que cada una de ellas trata de simbolizar temáticas distintas, pero creo yo que ninguna de forma tan personal ni íntima como nuestra artista. En primer lugar por que utiliza su propio cabello, aunque ha hecho excepciones pues para algunas piezas por su contenido conceptual tuvo que recurrir al cabello de otras personas, pero siempre como una donación. Santiago comenta: "el uso (de cabello ajeno a ella) fue vincular(me), tratar de salir de mi cuerpo con otra historia".³⁷



Overall, 1998

Papel arroz, sangre y cabello humano

55 x 39 x 20

Galería de Arte Mexicano.

³⁷Magaly Hernández López y Amelia Chávez Santiago, *op.cit.*

Overall, obra presentada en la exposición *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones*, en el Museo Nacional de Arte en 1998, hace referencia a la identidad social que desemboca en la identidad nacional, un overall realizado en papel arroz y unido con finas puntadas de cabello, al frente ostenta la representación del Escudo Nacional, con el águila parada sobre un nopal y devorando una serpiente, imagen realizada con sangre de la artista, rematado por tirantes delineados también con el mismo fluido.



Coa, 2000.

Papel arroz, sangre y cabello
65 x 45x 20 cm

Cortesía Galería de Arte Mexicano

Coa designa de forma abreviada a la diosa Coatlicue, madre de los dioses del panteón azteca portadora de una historia que como ella, permanece fragmentada. *Coa* es una obra que combina distintos tipos de texturas en el tejido, en la parte frontal en el cuello y parte del pecho la puntada espuma de mar hace su aparición con cabellos de un tono castaño claro, mientras que en distintas partes del huipil el cabello de un tono más oscuro tejido directamente sobre el papel. El elemento significativo es la sangre, en la parte superior del huipil aplicada con pincel forma grandes óvalos que están rodeados por pequeños círculos, y al frente se vislumbra

en finas líneas verticales, en la parte posterior de la prenda las líneas se convierten más gruesas, forman una textura visual como si fueran listones de color sanguina.

La disposición de los círculos concéntricos de gotas de sangre, responden a los patrones establecidos en el mundo prehispánico tales como las grecas.³⁸

Una de las razones por las cuales Paula Santiago emplea la sangre es por la coloración que posee: rojo intenso al principio cuando es aplicada, pasando por tonos marrón y beige cuando transcurre el tiempo, tonos como los de la tierra. Al utilizar este elemento, ella está consciente que es algo efímero y en realidad es lo que busca, materiales que son frágiles y al mismo tiempo con una gran carga simbólica. Otra cualidad de la sangre es su poder de regeneración. El biólogo Humberto Maturana se refiere a dicho proceso como *autopoiesis*, término empleado para señalar como los organismos vivos se regeneran o se producen continuamente a sí mismos, dichos organismos son unidades autónomas donde no existe separación entre productor y producto, coexisten el ser y el hacer.³⁹



A.F.Amnios,1998.

Papel arroz, sangre y cabello

55 x 39 x 20 cm

Colección Particular

³⁸Comunicación directa con Paula Santiago

³⁹Humberto Maturana y Francisco Varela, *op.cit.*, p.36

A.F. Aminos, como suspendida en el aire surge esta obra, un huipil casi traslúcido, con mangas largas y anchas, al frente, a la altura del pecho una fina línea de cabello dibuja una curva, que al unirse en las mangas se van produciendo tejidos con figuras cada vez más orgánicas, el cuello de tonos sepías, que alguna vez fueran tan rojos como la sangre recién surgida del cuerpo, parece ser una especie de pañuelo que se anuda al frente.

En el reverso de la pieza en la parte media, semejante a un útero, es visible una bolsa de color pardo –*amnios* es una de las membranas encargadas de sostener, proteger y alimentar a los embriones–, de ella salen 2 cintas de papel teñidas con el mismo color, ambas cintas más cercanas en la forma a unas venas, comunican a este saco con la parte alta del cuello, el pañuelo para ser específico. Las letras del inicio del título de la obra *A.F.* son abreviaturas de las palabras “a Frida”, como una metáfora y poesía, una especie de homenaje para la artista.⁴⁰

Paula Santiago hace énfasis en que ella no emplea sangre menstrual, por considerarla con demasiadas connotaciones feministas, aunque el título sugiera lo contrario.⁴¹

Aunque muchos artistas, sobre todo a partir de los años sesenta emplearon los “desechos” del cuerpo ya fuera en el performance y el arte conceptual transitando en el discurso donde el cuerpo es subversivo, “estos cuerpos recorporalizan violentamente a los individuos de la sociedad que vomitan, defecan y orinan desde sus cuerpos heridos (como las mujeres, los homosexuales y los enfermos). Politizan los cuerpos heridos y las actitudes grotescas o abiertamente fingidas de obras abyectas”.⁴²

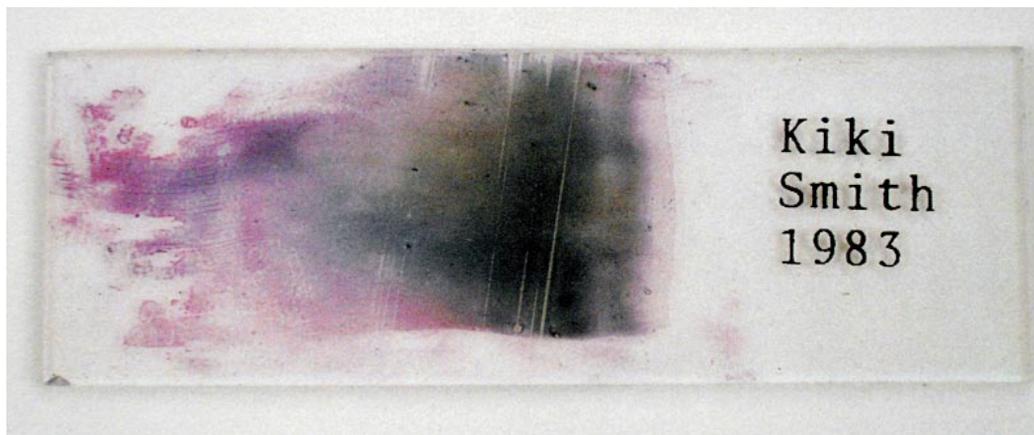
Artista perteneciente a la generación antes citada, Kiki Smith (Nuremberg, 1954) se aproxima al tema de la corporalidad y también usa materia corporal y fluidos para sus piezas, Smith realizó una obra titulada *Kiki Smith, 1983*.

⁴⁰Comunicación directa con Paula Santiago

⁴¹Magaly Hernández López y Amelia Chávez Santiago, *op.cit.*

⁴²Tracey Warr, *op.cit.*, p.33.

Smith, reflexionó sobre las consecuencias del intercambio de fluidos y con la enfermedad, esto tiene relación directa con su hermana Beatrice quien falleció al estar infectada con el virus del SIDA, cuando a finales de 1980, esta enfermedad llevó a la sociedad estadounidense a una crisis casi paranoica, Smith en su obra realiza una especie de tributo a aquellas personas que fallecieron a causa de este padecimiento, es por ello que siempre se mantiene en el límite de la vida y la muerte.⁴³



Kiki Smith 1983, 1983

Porta objetos de cristal para microscopio
con sangre de la artista.

2.5 x 7.6 x 0.3 cm

Cortesía de la artista, Nueva York.

En el caso de Santiago, ella expone su corporalidad pero tamizada a través de una reinterpretación del pasado prehispánico y desde su historia personal, distinguiéndose de la producción de otros artistas que buscan en su entorno las problemáticas actuales y en el arte encuentran un vehículo de expresión, son representantes de su tiempo. En oposición Santiago no busca afuera sino dentro de sí misma, o en el pasado ancestral.

⁴³Winter Robins, *An interview with Kiki Smith*. en *Kiki Smith*, Institute of Contemporary Art, SDU Publishers, Amsterdam, 1990.

El rito en la obra de Paula Santiago

En numerosas ocasiones le han preguntado a Santiago si considera su obra con un tono religioso o si realiza algún tipo de ritual para crearlas. La artista sólo se concreta a responder que evidentemente existe una relación muy profunda con el mundo sagrado, pues al estar inmersa en el estudio de culturas prehispánicas –olmeca, maya, azteca, entre otras- las reinterpreta acercándolas a la actualidad. El acto ritual tiene que ver con la forma en que el individuo es parte de un todo social, en las festividades uno se funde con los otros para celebrar.

Como lo expresa Víctor Turner: “No considero a los símbolos culturales y a los rituales como intemporales sino como fenómenos que se originan en el tiempo y que sustentan procesos que involucran cambios temporales en las relaciones sociales.”⁴⁴

Cuando la artista se desprende de su cuerpo realiza una especie de ofrenda, dona “este cuerpo que me fue dado y que habito, pues también lo doy, cuando lo pongo ahí (en la obra) ya no es mío, es de otro”.⁴⁵ Al utilizar cabello, en primera instancia se desprende del propio como una catarsis y un discurso personal, pero sucedió con el tiempo que la gente se fue enterando que recurría a él para hacer su producción que poco a poco el cabello de otras personas fue llegando a sus manos, tal vez por que sabían que iba a ser empleado por alguien que apreciaba la historia y memoria de este elemento.

⁴⁴Víctor Turner, *Antropología del Ritual*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002, p. 65.

⁴⁵Magaly Hernández López y Amelia Chávez Santiago, *op.cit.*



Isla María Madre, 1997

Instalación

Emulsión fotográfica sobre papel
arroz, cabello humano y sal. (detalle)

Obra temprana como becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en el año de 1996, viajó a las Islas Marías, otrora Penal Federal en el estado de Nayarit México. Junto con una expedición de biólogos pudo recorrer la isla lo cual le permitió asimilar y contrastar los conceptos de la isla como prisión, no sólo el penal al que visitó, sino a asociar al propio cuerpo como continente, como isla que separa a los individuos, también pensó en una especie de acto ritual donde ella pudiera purificarse de sus propias prisiones internas. Durante su recorrido por el lugar halló cal, sal, y miel, se bañó utilizando estos elementos y al mismo tiempo se liberaba de la prisión simbólica en la que ella se encontraba. Este *performance* lo registró en una serie de fotografías blanco y negro de gran formato impresas en papel arroz fueron unidas con su cabello

y para su exhibición fueron colgadas del techo, también estaban suspendidas en círculo, numerosas bolsitas de sal obtenida en las salinas de las Islas Marías.

Este acto de *catarsis* explica en gran medida el uso de elementos tan personales para su producción. Para la artista el ritual también incluye la noción de un acto de amor, que vincula y que crea, va más allá de un sacrificio corporal, más bien una ofrenda que concede nueva y renovada vida.

Turner afirma que mediante el proceso del performance, surge de las profundidades de la vida sociocultural, aquello que se encontraba velado e inaccesible para la observación y comprensión cotidiana.⁴⁶



Ch'ulel, 2000

Papel arroz, sangre y cabello

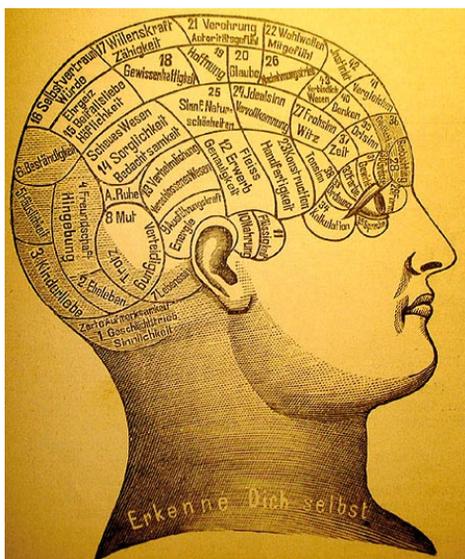
55 x 39 x 20 cm.

Cortesía Galería Arte Actual Mexicano

⁴⁶Victor Turner, *op.cit.*, p. 80.

La palabra *Ch'ulel* proviene de la lengua maya que se emplea para designar el 'alma indestructible' del individuo, es la esencia impalpable que reside dentro del cuerpo humano, específicamente en su sangre, que continúa existiendo aún después de la muerte. Los antiguos sacerdotes mayas se valían del sacrificio de su sangre para cumplir con la delicada tarea de nutrir a los dioses con ella.

La obra remite a un ropaje antiguo, hecho con delicado papel arroz, acentos de color sanguíneo en la zona del cuello, al frente y en los laterales de la prenda y tejido con la puntada espuma de mar. Presenta en el anverso tiras de papel arroz con palabras escritas con sangre, que indican 27 cualidades con las que la artista se quiso reencontrar tales como: el amor, la esperanza, el respeto, la justicia, etc. Este pensamiento lo retoma del alemán Franz Joseph Gall, nacido en 1758, quien afirma que el cerebro es el órgano donde se concentran todos nuestros instintos, sentimientos, facultades intelectuales y cualidades morales, reflejadas en protuberancias visibles y palpables por medio de las cuales pueden reconocerse disposiciones intelectuales análogas a cada individuo.⁴⁷ La teoría propuesta por Gall da la pauta para el estudio de la frenología, actividad muy en boga durante el siglo XIX.



División de la superficie craneal propuesta por Franz Joseph Gall.

⁴⁷Franz Joseph Gall, *Resumen analítico del sistema del Doctor Gall, sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro vulgarmente llamado craneoscopia*, Madrid, Denné y Cia, 1835. (texto digitalizado por la Universidad Complutense de Madrid).

Paula Santiago retoma estas en cualidades. Como un acto previo a la factura de esta obra, Santiago dividió su cabello en 27 secciones para después cortarlas, al hacer esto se despojó y encontró la unidad, señala que para ella es tan importante el proceso como el fin.

Una vez que obtuvo el cabello lo utilizó para tejer las partes que integran la pieza y los textos los dejó al frente de la misma, alrededor de un corazón dibujado y saturado con sangre. Esta idea del *Ch'ulel* y su vínculo con el cuerpo, específicamente con el cabello -como lo había mencionado en otro apartado de éste texto- resalta la importancia de la corporalidad, si bien una energía rige al ser humano y le da "alma", sería innecesaria si no hubiese un depósito que la protegiera: el cuerpo.

Para Víctor Turner cada tipo de ritual tiene su propia forma de relacionar símbolos, tiene fines explícitos y los símbolos pueden ser considerados como medio para la obtención de esos fines.⁴⁸

La sangre es otro elemento empleado por Santiago, muy personal y al mismo tiempo universal. Todos los seres humanos poseemos este fluido vital, el máspreciado de todos los que produce el cuerpo. La sangre venosa, la que está *privada de oxígeno* y se encuentra viajando por todo el cuerpo,⁴⁹ es la materia prima para la creación de nuestra artista, elemento que cohesiona y que al mismo tiempo está en el límite del ser humano y del tiempo.

Conforme transcurren los años, Paula sigue extrayendo su sangre en una cantidad mayor: en primera instancia utiliza sangre obtenida en pequeños tubos de ensayo, después de exámenes de rutina, y posteriormente recurre a los servicios de un médico para obtener una unidad de sangre, él asegura que no es posible realizar esta acción por carecer de razones clínicas para ello. Acto seguido, la artista tuvo que firmar un documento donde se hacía responsable de los riesgos que ocasionara este hecho que fue catalogado como *autodonación*.⁵⁰

El acto de auto-donar es revelador, al querer emplear el cuerpo como materia prima para la creación o simplemente disponer de él de una forma segura (en este caso, para realizar una extracción higiénica y libre de futuros daños a la salud de la artista),

⁴⁸Victor Turner, *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1980, p. 35

⁴⁹Laurel Rauter, "Entrando en la luz" <http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.htm>

⁵⁰Comunicación directa con Paula Santiago.

los mecanismos sociales impiden o emplean recursos para que el propio cuerpo sea parte del grupo, el individuo tiene que seguir las reglas establecidas aún para disponer libremente de *su cuerpo*.

Santiago afirma que este suceso le hizo transgredir ese límite donde su cuerpo parecía ya no pertenecerle por completo, para que una transgresión se logre, antes debe existir un límite.⁵¹ Al rebasarlo, ella recuperó esta noción del *propio cuerpo*, la propia sangre para después de *autodonarla*, entregarla al público que contempla sus obras.

"Si es sangre importa, no importa si es sangre y si es mi sangre es tú sangre".

Paula Santiago

Retomando el pensamiento de los antiguos nahuas, ellos consideraban este fluido como "[...] nuestro brotar, nuestro crecer, nuestro vivir es la sangre...espesa, grasa, vivificadora, nuestra vida; enrojece, humedece, moja, llena de lodo la carne, le da crecimiento, surge a la superficie, cubre de tierra a la gente, fortalece mucho a la gente...".⁵²

Este líquido vital, llamado *chalchíuhatl*, era sobre todo el alimento de los dioses, a quienes los sacerdotes ofrecían en grandes cantidades, unas veces rociaban gotas de sangre hacia los cuatro rumbos y otras, la untaban sobre los labios de las deidades.

Con el transcurso de los años, le diagnosticaron a Santiago un melanoma⁵³ en el brazo derecho, situación que cambia radicalmente su vida porque consideró que fue su propio cuerpo que de ser transgresor y regenerarse, decidió no regenerarse más, hecho que la colocó en un estado de reflexión que la llevó a

⁵¹ Michel Foucault llama *tecnología política del cuerpo* a la forma como las relaciones de poder operan sobre los cuerpos de manera violenta o sutil. En el caso que estamos analizando, el propio cuerpo social regula las actividades de los individuos a modo de regular su conducta. (Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*)

⁵² Alfredo López Austin, *op. cit.*, p. 179.

⁵³ Melanoma: cáncer que se origina en las células reproductoras del pigmento (melanocitos). El melanoma puede comenzar como una formación cutánea nueva, pequeña y pigmentada que aparece sobre la piel normal, muy a menudo en las zonas expuestas al sol, pero también puede desarrollarse a partir de lunares ya existentes, como sucede en la mitad de los casos. Definición tomada del *Manual Merck de información médica para el hogar*, España, Océano, 1997, p. 1057

tomar la decisión de no utilizar su sangre.⁵⁴

Dentro de la labor creativa de la artista aparece otro elemento en sus obras: el cristal, con ayuda de éste da la posibilidad de reflejar y al mismo tiempo de crear ventanas, un juego de espejos del adentro- afuera. Funcionan también como un estuche, o una urna donde se depositan restos sagrados. En alguna ocasión un joven hizo reflexionar a la artista sobre este factor, pues mencionó que no sabía si las vitrinas servían para proteger a la obra o también para protegerlo a él como espectador, dadas las condiciones del vidrio, puedes elegir ver la obra o ver tu reflejo.

Las vitrinas tienen una función de filtros de color: permiten dar un aspecto más frío a la cera y resalta el rojo de la sangre.⁵⁵

Santiago asevera que una vez que sus piezas han sido terminadas, lejos de ser una extensión de ella misma son entes que



Yelmo ,1996. (fig. 12)
Cera, papel arroz y cabello
57 x 40 x 30 cm
Colección I. Dukasz

⁵⁴ Santiago afirma que el hecho de la decisión de no emplear más su sangre no fue propiamente por la aparición del melanoma, ni tampoco este padecimiento fue motivado por la extracción de sangre, porque nunca fue una práctica constante ni que las extracciones de sangre fueran en grandes cantidades.

⁵⁵Laurel Rauter, “Entrando en la luz” *op. cit.*

adoptaron vida propia y la continúan, cambiando internamente y transformando su forma debido a su naturaleza orgánica.

Constituido de cera en su mayoría, consiste en 3 piezas: el yelmo propiamente dicho, una redecilla de cabello tejido, émulo del almófar de acero⁵⁶ que recuerda a la indumentaria de los caballeros de la edad media y rematado por un gorjal,⁵⁷ también de cera que cubre tanto los hombros como el pecho. El cabello está prendido de 3 puntos en el yelmo y a su vez con la coraza. Este yelmo tiene un gran parecido con los capacetes españoles. El capacete es uno de los yelmos mas simples y extendidos, en la España cristiana y musulmana de los siglos XIII y XIV.

El proceso de manufactura de las partes realizadas en la cera fue en primer lugar bañar en cera de abeja unas tiras de papel arroz, para dar la estructura inicial, posteriormente aplica en pequeñas cantidades cera para lograr las formas redondas y ahuecadas, formas generadas a partir de la huella de su propio cuerpo. Esta pieza se refiere a la indumentaria masculina, que principalmente es utilizada para combatir, empero, más esta fuerza que está provista por la representación de estos elementos, es sublimada por la delicadeza del material. La artista refiere “en esta serie (*Pleura*) decidí abordar el tema de la guerra, la forma en que puedes representar a un protector y a un agresor. Concebí a la guerra como un concepto abstracto y global. Fusioné lo prehispánico con lo europeo, lo occidental, no lo pensé conscientemente como la conquista española sobre el imperio prehispánico, sin embargo, en mi obra existe el referente de la historia de México.”⁵⁸

Otros materiales empleados por la artista para dar vida a sus obras es la cera y el papel arroz, ambos comparten su origen orgánico. La cera es incluida por su significado que remite a la muerte, a un hilo de vida brillante que se va de las manos,⁵⁹ el papel arroz transmite una sensación etérea, de pureza que hasta da

⁵⁶Especie de cofia de malla, sobre la cual se ponía el capacete o yelmo.

<http://www.medievaltymes.com/courtyard/images/maciejowski/leaf29/otm29vc%26d.gif&imgrefurl=http://elarmeroilustrado.blogspot.com/2007/07/fotos-de-casco.html>

⁵⁷parte de la armadura cuya función es ser colocada sobre la coraza para proteger la zona de la aorta.

⁵⁸Comunicación directa con la artista.

⁵⁹Baudelio Lara, “Paula Santiago” *op.cit.* , p. 7

temor tocarlo. Ambos materiales son engañosos por que aparentan ser frágiles pero en realidad son fuertes y resistentes, unidas la transparencia del papel y la opacidad de la cera crean un juego donde visibilizan y ocultan partes de las piezas.

Argumenta que si no tiene una relación directa con lo que hace con sus manos no puede concebir a la obra. “Tocar los materiales es un acto muy íntimo, es conectarse con todo esto que es tan vital”.⁶⁰

Parte de esta concepción de empleo de materiales efímeros viene de Joseph Beuys, influencia indiscutiblemente aceptada por Santiago. El artista alemán en el año 1943, en medio de la Segunda Guerra Mundial, sufre un accidente aéreo quedando gravemente herido. Fue entonces que un grupo de tártaros nómadas lo encontraron y llevaron a su campamento donde para curarlo emplearon grasa y lo envolvieron en una capa de fieltro, hasta que tiempo después fue encontrado por un comando alemán y se recuperó en un hospital. Este suceso lo hace interesarse por la ciencia primitiva y el hermetismo, su obra será en gran medida una metáfora de la metamorfosis de las materias y sus estados.⁶¹ Otra de sus grandes aportaciones será la fusión del arte y la vida, de “estetización” de la sociedad.

Beuys aseveraba que la única intervención importante que realizaba era la elección del material y del tamaño, así como la íntima relación entre el autor y el material, que implica un proceso vital e incluso espiritual. En el caso de la cera, producto de la abeja, se convierte en metáfora de la vida humana y de la creatividad.

Para Beuys existía una conciencia de trascendencia en el arte, pues la idea de sanar, del arte como proceso terapéutico así como estar vinculado con una especie de ceremonia chamánica, el artista afirma [...]“me di cuenta del papel que el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Esto tiene que ver con la medicina, o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo”.⁶²

Paula Santiago, al manipular la cera, al ser un material sumamente maleable, permite dejar huellas generadas por el cuerpo, en este caso las manos de la artista son una especie de molde “retráctil” como ella lo nombra.

⁶⁰Marcela García Machuca, “Brota creatividad entre objetos, sangre y cabellos”, en *Galería Arte Actual Mexicano.s/f*

⁶¹Carmen Bernárdez Sánchez, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea 1999, p.12.

⁶²*Ibidem*, p.29.

Conclusiones

La hipótesis planteada al inicio de este ensayo sugería que dentro del arte contemporáneo, el uso del cuerpo emerge como un modo indispensable para la creación. En esta ocasión indago sobre el trabajo desarrollado por la artista tapatía Paula Santiago, pues emplea su cabello y sangre dentro de su quehacer artístico, se “expone a sí misma”, es decir, se muestra de una forma directa a través de parte de su corporalidad de la que se ha desprendido, de este modo diluye las fronteras entre arte y vida.

Esta hipótesis tiene sustento en visiones de distintas disciplinas como en el caso del filósofo Karl R. Popper (Viena 1902-Londres 1994) con la *teoría del tercer mundo*, la cual expresa un vínculo inseparable entre el mundo de los objetos físicos, el mundo de las experiencias subjetivas y los productos de la mente humana. Esta teoría permite conocer que el cuerpo como soporte del ser humano también es soporte de la obra de arte y, como lo menciona Humberto Maturana, que esta relación cuerpo- mente- entorno es indivisible.

Con la postura de Julia Kristeva se hizo patente que si bien la obra de Paula Santiago toca el umbral de la abyección por emplear este tipo de materiales humanos, también los sublima para no presentarlos al público de una forma tan evidente, transforma sus materiales en prendas de vestir o en armaduras de guerra y pretende que la propia naturaleza del material vincule a la obra con el espectador, al sentirse este identificado con materiales que él mismo posee.

En el apartado del ritual en la obra de Santiago, el antropólogo Víctor Turner da estructura e identifica los elementos que lo componen, así como los significados que Santiago otorga a cada uno de sus elementos como la miel, la cera y la cal.

Como resultado del proceso de investigación llegué a las siguientes conclusiones:

1)La artista tomó la decisión de recurrir al uso de su cuerpo por ser un material autobiográfico y autorreferencial, además de ser el medio más inmediato para mostrar sus conceptos artísticos como el individuo frente a la sociedad, lo femenino, el tejido y bordado como un acto que trasciende el oficio, el lenguaje como acto de cohesión social, la reinterpretación de culturas prehispánicas, sobre todo el vínculo de lo humano con lo divino: el ritual.

2)La importancia discursiva del empleo de materia corporal se hace absolutamente indispensable, pues los conceptos descritos en el inciso anterior no tienen otra vía de expresión como lo menciona Paula Santiago. La sangre significa su fluido vital que la sostiene, el cabello retoma el elemento de la memoria, del pasado, del binomio vida- muerte. Además de estos elementos corporales añade el uso de materiales orgánicos tales como el papel arroz y la cera que permiten representar distintos tipos de vestimenta, en su mayoría huipiles, baberos, chambritas, vestidos y en menor cantidad indumentaria propia de la guerra.

La necesidad de Santiago por retomar lo orgánico es debido a su interés por lo efímero, aquello que tiene una vida pero con el transcurso del tiempo la va perdiendo. Sin embargo, es necesario mencionar que esta finitud se contrapone a la huella que deja la artista de sí misma no sólo en el material empleado, sino también en la manipulación de la obra, las piezas tienen un capelo protector, lo que retarda el deterioro de las piezas.

3)La recepción de la obra de la artista ha tenido respuestas de todo tipo. En primera instancia causa admiración

por el trabajo invertido y el preciosismo de la factura; una segunda reacción es el sobresalto por conocer el material que constituye las piezas, la confusión por ignorar las motivaciones que llevaron a Santiago a este vínculo del cuerpo con el espectador. La obra en sí tiene como finalidad que el espectador encuentre elementos reconocibles dentro de una obra para que pueda ser interpretada desde el propio criterio del público, sin embargo algunos rehúsan concluir este proceso reflexivo.

Fue de gran ayuda conocer distintas posturas observadas por mí misma, dentro de la exposición *Paula Santiago*, efectuada en el Museo Amparo de la ciudad de Puebla. En ella pude constatar el efecto que produce en el público, algunos asistentes daban un rápido vistazo por la muestra, otros salían desconcertados y otros se identificaban con la obra: desde las mujeres que al igual que la artista realizan labores de tejido (incluso una de ellas identificó el tipo de puntada de una pieza), y algunas que guardaban aprecio por la ropa infantil y hombres admirados por el acto de ofrendar el cuerpo.

4)La artista se convierte en una mediadora entre creación artística y cuerpo, entendido este último desde diversas concepciones: como ofrenda, como individuo con historia de vida pero inserto en una entidad social, en la que, por tanto, tiene que vincularse con el resto de sus semejantes. La obra de arte puede ser el resultado de la búsqueda personal y el objeto que puede ser mostrado, apreciado, reflexionado e interpretado por otros: el público.

Como señala Pere Salabert, un objeto artístico es un dispositivo de significación que determina en su receptor algún tipo de acción. Lo cual hace que “su visualidad llame la atención por que *da que ver*, su expresión lleva a un *hacer sentir* y la intencionalidad responsable de la significación induzca al espectador a cierto grado de reflexión intelectual.⁶³

⁶³Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes, 2003, p. 75.

La obra de arte tiene motivaciones diversas y sobre todo distintos tratamientos, en el arte contemporáneo el cuerpo sigue presente, tan presente que ahora desea ser un *cuerpo expuesto*, a la vista de todos, con toda su materialidad. En Paula Santiago esta presencia es sublimada por la evocación del pasado, no sólo el de las culturas que nos precedieron, sino del propio pasado personal, invita a reflexionar en nuestro propio cuerpo, nuestro *ch'uulel* –nuestra alma- y sobre todo coincide con el pensamiento del biólogo Humberto Maturana, quien opina que más allá de la biología como una ciencia, debe existir la biología como un acto de amor,⁶⁴ aquella que permite al ser humano vincularse con sus semejantes, a convivir, a desarrollar conductas por y para el grupo, no como un acto totalmente racional, sino por un impulso que lleve a entender al otro como uno mismo, de fundirse con los demás y al mismo tiempo no perdiendo la propia identidad.

⁶⁴ Humberto Maturana, *op.cit.*,p. 2009.

Bibliografía

Ab origine. La regla y la medida de todas las cosas. Museo Amparo, febrero-mayo 1998, Puebla, México.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia, Pretextos, 2006.

Ariés, Phillippe y Duby Georges. *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1991.

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990.

Barthes Roland, *Mitologías.* México, Siglo XXI, 2002.

Barrios Lara, José Luis, *El cuerpo disuelto: el asco y el morbo en la retórica del espectáculo en el arte contemporáneo.* Tesis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Berkow, Robert, M.D, *Manual Merck de información médica para el hogar*, España, Océano, 1997.

Bernárdez Sánchez, Carmen, *Joseph Beuys*, Madrid, 1999, Nerea.

Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Creación en Movimiento. Octava muestra de Jóvenes creadores 1996-1997, Catálogo de la exposición, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Cruz Sánchez, Pedro A, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad.* España, Tabularium, 2000.

Diálogos insólitos. Arte objeto, Del 15 de mayo al 17 de agosto. Sala José Juan Tablada, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1997.

Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, per-*

- formances y política*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Echeverri** Correa, Ana María, *Arte y cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, México, Porrúa, 2003.
- _____, *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones*. México siglos XVI – XX, Catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte. Noviembre, 1998-Mayo, 1999.
- Engberg**, Siri, *Kiki Smith a Gathering 1980-2005*, Catálogo de la exposición, Italia, Bortolazzi-Stein, 2007.
- Foucault** Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2006.
- Gall**, Franz Joseph *Resumen analítico del sistema del Doctor Gall, sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro*, Madrid, Denné y Cía, 1835.
- Gómez de Silva**, Ignacio, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Kristeva**, Julia. *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2006.
- López**, Austin Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Maturana**, Humberto y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, España, Debate, 1996.
- Pérez**, David (ed.) *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, España, Gustavo Gili, 2004.
- Popper**, Karl R, *El cuerpo y la mente*, España, Paidós, 1997.
- Pörksen**, Bernhard y Humberto Maturana Romesín, *Del ser al hacer. Los orígenes de la biología del conocer*, Chile, J.C. Sáez editor, 2004.
- Restrepo**, José Alejandro, *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Colombia, Ediciones Uniandes, 2006.
- Robins**, Winters, *An interview with Kiki Smith*. En Kiki Smith. Institute of contemporary Art, SDU Publishers, Amsterdam, 1990.
- Rodríguez Sosa**, Claudia Mariana, *Construyendo diferencias: el género en la creación e interpretación de arte contemporáneo*, Tesis, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007.
- Rovaletti**, María Lucrecia (Edit), *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Argentina, Lugar Editorial S.A, 1998.
- Salabert**, Pere, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona, Laertes, 2003.
- Santiago**, Paula, Catálogo de la exposición Paula Santiago. México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2007.

_____, *Septum*, Catálogo de la exposición, Los Ángeles California, Galería Iturralde, 2002.

Sepúlveda González de Cosío, Luz María, *Lenguajes posmodernos en el arte actual: la visión del cuerpo humano a través de tres artistas mujeres de los años ochenta y noventa*, Tesis, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.

_____, *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1980.

Warr, Tracey, *El cuerpo del artista*, España, Phaidon Press, 2006.

Weigel, Sigrid, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Argentina, Paidós, 1999.

Hemerografía

Aguilar, Sandra. "Diversidad finisecular" en *El financiero. Agenda del espectador*.

Arriola, Magali. "Paula Santiago. Pleura" *Poliéster*. pp. 62.

Beorlegui, Gerardo. "Creaciones al filo del tiempo" Siglo 21. *Vida y cultura*. 9 marzo 1997.

Espinoza, de los Monteros, Santiago. "Crear en espiral". *Artvance*, agosto- septiembre, núm.2.

García Machuca, Marcela. "Brota creatividad entre objetos, sangre y cabellos" en Galería Arte Actual Mexicano.

Garduño, Karla. "La sustancia del ritual" *Mural*. Arte. p.7D

Juárez, Rosa Esther. Traza y trazos tejido con sangre. *Milenio*. Guadalajara. 27 de septiembre de 2007.

Lara, Baudelio. "Paula Santiago. Relicarios". LUVINA. Universidad de Guadalajara No.1. enero de 1996.

López, Austin Alfredo, "La composición de la persona en la tradición mesoamericana". *Arqueología Mexicana*, año x núm.65, p. 34

Mendoza, Hugo Jaciel. "Paula Santiago o las niñas bonitas también se casan" *Artelugio*. Universidad Autónoma de Querétaro. enero 2005, año.3 núm.8

Pérez Gay, José María, "Peter Sloterdijk. Después del humanismo". *La Crónica*. México.19 de febrero de 2005.

Tibol, Raquel "Androna Linartas: el tapiz como sólido flexible" México, *Proceso*, domingo 22 junio 1997.

Velasco Velasco, Mariela "Con un hilo de seños voy bordando mi existencia(...)" Paula Santiago, *Arte al día*. News Mex, México, Año 5, febrero 08- Abril 08.

Referencias electrónicas

El armero ilustrado, <http://www.medievaltymes.com/courtyard/images/maciejowsky/leaf29/otm29vc%26d.gif&imgrefurl=http://elarmeroilustrado.blogspot.com/2007/07/fotos-de-casco.html>

Maturana, Humberto y Francisco Valera, "La mente no está en la cabeza", texto tomado de la revista electrónica *Nueva Mirada*, primer número, <http://nuevimirada.cl/varela.htm>

Rauter, Laurel, "Entrando en la luz" <http://www.fundacion.telefonica.com/at/mexico/paginas/10.htm>

Audio

Hernández López, Magaly, Amelia Chávez Santiago. "Entrevista a Paula Santiago" Puebla, Museo Amparo, 6 abril 2008.

Rodríguez Sosa, Claudia Mariana. Ponencia "En las fronteras del cuerpo: lo oculto se hace visible en el arte contemporáneo" México, Facultad de Filosofía y Letras (Programa Universitario de Estudios de Género) 17 de mayo de 2008.

Video

Exposición "Vibra óptica", Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, octubre 2002.

Anexo 1

Currículum Vitae Paula Santiago

*1969 Guadalajara, Jalisco, México, desde 1996 vive en Bremen, Alemania.

Exposiciones individuales

- 2008** "PAULA SANTIAGO", Museo Amparo, Puebla, México
- 2007** Museo de Arte de Zapopan MAZ, Jalisco, México/
Museo de Arte Contemporáneo MARCO,
Monterrey, Nuevo León, México
- 2005** "AEVA", Galería Jesús Gallardo (Homenaje a Paul Ricoeur - X Festival de Arte Contemporáneo), Instituto Cultural de León, León, Guanajuato, México
- 2002** "SOLO", Southwest School of Art & Craft, San Antonio, USA.
"RESIDENCY WORKS", Sanskriti Kendra, New Delhi, India. <Obra realizada con el apoyo de la beca UNESCO-Aschberg>
(Realized with the Financial Assistance of IFPC UNESCO-Aschberg Bursary Programme).
"SEPTUM", Iturralde Gallery, Los Angeles, CA, USA.
- 2000** "CH'ULEL", Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, México.
- 1999** "48. BIENNALE DI VENEZIA", Arsenale Venezia, Italia

"Paula Santiago's Works "MOAN Series",
NDMA, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND, USA

"MOAN", Iturralde Gallery, (Absolut L.A.Bienal), Los Angeles, CA, USA.
- 1998** "AMNIOS", Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, México.

- 1997** "SCULPTURES of PAULA SANTIAGO", Gallery One, University of Wisconsin-Milwaukee's, Institute of Visual Arts, Milwaukee, USA.
- 1996** "NUMEN-NEMUN", Art Pace, San Antonio, Texas, USA.
- "PLEURA", Galería de Arte Mexicano, México Distrito Federal, México
- 1995** "PLEXUS", Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, Nuevo León, México.
- 1994** "PLENUM", Galería Jorge Álvarez Arte Contemporáneo, Guadalajara, Jalisco, México.

Exhibiciones Colectivas

- 2009** "OBRAS SELECTAS del MUSEO AMPARO", Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México D.F., México.
- 2008** "HISTORY OF WOMEN", Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey MARCO, Monterrey, Nuevo León, México.
- 2006** "LAND AND SPIRIT" - North Dakota Museum of Art NDMA, Grand Forks, ND, USA.
- 2006** "HAIR RAISING" - ICA - San Jose Institute of Contemporary Art ICA, San Jose, CA, USA
- 2005** "COLECCIÓN FEMSA, UNA MIRADA CONTINENTAL", MARCO Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Nuevo León, México.
- 2004** "COLECCIÓN GELMAN", Centro Cultural MURO, Fundación Cultural Parque Morelos, Cuernavaca, Morelos, México

- 2003-2004** "MÉXICO: IDENTIDAD Y RUPTURA", Fundación Telefónica, Madrid, España. / Museo Abelló de El Mollet, Barcelona, España
- 2003** "Flor y Canto", MEXIC-ARTE Museum, Austin, TX, USA
- 2002-2004** "VIBRA OPTICA", Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México. / Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, Austria.
/2004 City Art Museum Ljubljana Mestna Galerija 2, Luviana, Eslovenia / National Museum of Art, Bucharest, Romania.
- 2003** "Diego Rivera and Twentieth Century Mexican Art" - Nevada Museum of Art NMA, Reno, NV, USA., / Mexican Fine Arts Museum ,Chicago ILL, USA
- 2002-2003** "Lugar (es): LA URBE Y LO CONTEMPORÁNEO EN LA COLECCIÓN TELEVISIVA", MUNAL: Museo Nacional de Arte, D.F., México. / MAZ: Museo de Arte de Zapopan, Jalisco, Mexico
- 2002** "MEXICO AHORA: Recent Art from the Gelman Collection" - Henry Art Gallery, Seattle, WA, USA.
"ART CHICAGO", Galería Arte Actual Mexicano, Chicago, USA.
"2.2.2002", Haus der Kunst, Guadalajara, México.
"BAJO EL MISMO TECHO", Galería de Arte Contemporáneo, Puebla, México.
- 2001** "TEXTILES OF OTHER WORLDS", NDMA, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, North Dakota, USA.
"COLECTIVA DE VERANO", Galería de Arte Mexicano, México D.F., México
"FLOR Y CANTO", Instituto Cultural Mexicano, Washington, D.C., USA.

“METROPOLIS MEXICA”, Aspects de l’Art Contemporain au Mexique”, Musée de Picardie, Amiens, France.

“UNCOMMON THREADS: CONTEMPORARY ARTISTS AND CLOTHING”, Herbert F. Jonson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, NY, USA.

“ZUL”, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco, México.

2000 “OF THE MOMENT: Contemporary Art from the Permanent Collection; SFMA, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA, USA. “INSTINCT: OPEN INTIMATE CLOSED ROMS”, Bergen Kunstmuseum, Bergen, Norway.

“WORKS MADE DURING THE WORKSHOP”: OPEN CIRCLE International Artist’s Workshop, Lakeeren Art Gallery, Mumbai, India.

“SALON DE ESTANDARTES ES2000”, Centro Cultural Tijuana, BC., México.

“Frida Kahlo, Diego Rivera and Twentieth-Century Mexican Art” - Museum of Contemporary Art San Diego - MCASD La Jolla, La Jolla, CA, USA.

“VIVA LA VIDA”: Frida Kahlo, Diego Rivera and Mexican Modernism - Wellington City Gallery, Wellington, New Zealand.

1999 “ARTE MEXICANO, Colección Jacques y Natasha Gelman”, Monapismark, Foundation, Paris, Francia. / Museo Paco Imperial, Rio de Janeiro, Brasil / Fundación Pedro Barrie de la Maza, La Coruña, España. / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

"FROM HEAD TO TOE", Graystone Gallery, San Francisco, CA., USA.

"CUARTA BIENAL MONTERREY", Museo Monterrey, Monterrey, México.

"ART CHICAGO", Galería Arte Actual Mexico no, Chicago, ILL., USA.

1998-99 "MIRROR IMAGES: WOMEN, SURREALISM AND SELF-REPRESENTATION", MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass. / Miami Art Museum, Miami, FL. / 1999 San Francisco Museum of Modern Art SFMOMA, CA., USA.

1998 "DESDE EL CUERPO: ALEGORIAS DE LO FEMENINO", Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

"EL CUERPO ALUDIDO: ANATOMIAS CONSTRUCCIONES. MEXICO SIGLO XVI-XX", Museo Nacional de Arte, D.F., México.

"IN THE NINETIES: MEXICAN CONTEMPORARY ART", Institutos Culturales de México, Washington, D.C./ New York, USA.

"CREACION EN MOVIMIENTO: BECARIOS FONCA 96-97", Museo Carrillo Gil, D.F., México / Museo Regional de Guadalajara, Jal. / Museo Monterrey, N.L., México / MACAY Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán / Galería El Jaguar Despertado del Instituto de Cultura de Tabasco.

"ART CHICAGO '98", Galería de Arte Mexico no, Chicago, USA.

"AB ORIGINE", Museo Amparo, Puebla, México.

1997 "EN TORNO AL PAPEL", IAGO Instituto de Artes Gráficas, Oaxaca., México.

"SALÓN DE ARTE BANCOMER", Fundación Cul

tural Bancomer, México City, México.
"INTENSO", Galería RAHN, Zurich, Suiza.
"EXPO ARTE GUADALAJARA", Galería Arte Actual Mexicano, Guadalajara, México.

"ASÍ ESTÁ LA COSA", Instalación y Arte Objeto en Latinoamérica, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México City, México.

"OBJETOS INSÓLITOS", Museo de Arte Moderno MAM, D.F., México.

"ARCO '97", Galería Arte Actual Mexicano, Madrid, Spain.

1994 "SEGUNDA BIENAL MONTERREY", Museo Monterrey, Monterrey, México.

Adquisiciones

- 1 Fundación Cultural Parque Morelos, Cuernavaca, México.
- 2 Colección Fundación Cultural Televisa, México D.F. México.
- 3 Colección FEMSA, Monterrey, Nuevo León, México.
- 4 Los Angeles County Museum of Art LACMA, Los Angeles CA., USA.
- 5 San Francisco Museum of Modern Art SFMOMA, San Francisco, CA., USA.
- 6 North Dakota Museum of Art NDMA, Grand forks, ND, USA.
- 7 Jacques and Natasha Gelman Collection, México.
- 8 ART PACE, Foundation for Contemporary Art, San Antonio, TX, USA.
- 9 Neuberger & Berman Collection, New York, NY USA
- 10 Museo Amparo, Puebla, Pue., Mexico
- 11 MACO Museo de Arte Contemporaneo de Oaxaca, Oaxaca, Mexico

Premios

- 1 Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 1996–1997, FONCA, México.
- 2 International Artist in Residence, ART PACE Foundation for Contemporary Art. 1996 – 1997, San Antonio, TX, USA.
- 3 OPEN CIRCLE: International Artist's Workshop 2000, Mumbai, India.
- 4 UNESCO ASCHBERG, International Fund for the Promotion and Culture, 2002, New Delhi, India.

Anexo 2

ENTREVISTA A PAULA SANTIAGO

Museo Amparo, Puebla, 6 de abril 2008.

Por Magaly Hernández López y Amelia Chávez Santiago

Magaly Hernández: ¿Cuándo tomas la decisión de trabajar con los fluidos? y ¿cuáles son tus proyectos a futuro?

Paula Santiago: Ahorita estoy después de varios años de reflexión el utilizar el cuerpo de manera frontal ¿no? con elementos de mi sangre, mi cabello y cabello cercanos, digo es una manera de decir algo y es que es verdad hay artistas que decimos una o dos cosas digo ¿no? es bastante honesto admitirlo desde el principio por que es querer abarcar mucho con poco ¿no? y creo que allí ya podemos volver a lo de ahora y es necesario ser honesto y decirlo.

MH: ¿Cuándo es el momento en que tomas la decisión de utilizar la sangre y el cabello en tu obra?

PS: El antecedente de uso de mi cuerpo, puede ser con ese punto de partida de que quise trabajar con mi propia vida y no encontré nada que me fuera más cercano que mi fluido vital que me sostiene, y el elemento cabello, es el elemento historia lo que también me sostiene por que eso es lo que le da conjunto al cuerpo y a las ideas que me hacen habitar este cuerpo.

MH: Y también en el cabello he leído que utilizas también de otras personas, el de familiares por ejemplo, pero ¿cómo es esto?

PS: El uso fue vincular tratar yo salir de mi cuerpo con otra historia por que a fin de cuentas mi historia no es la mía, yo creo que es la mía pero en realidad no está definida nunca, en realidad es la historia de otros, es algo que conversamos la otra noche (haciendo memoria a la conferencia ofrecida por la artista en el Museo Amparo, Puebla) cuando te pones a ver tu historia, que ahora puedes escribir por que no te acuerdas, alguien te enseñó a escribir una letra, quizás si recuerdas los primeros sonido, escribes en esa historia naces y eres nombrado por otros, entonces escuchas el sonido... ya entras al lenguaje, pero la letra te la dan otros, te inscriben en el proceso comunicativo, esa es

una de las cosas que están inscritas en el uso del cabello y también el cabello como materia muerta, que a la vez te protege, entonces como la muerte te protege, la muerte te hace vivo, la muerte es la vida, en ese punto de salto y ahora solo puedes pensar en la muerte por que estás vivo. Es algo que tiene vida, en ese punto exacto, solo lo puedes nombrar si estas vivo,

MH: Entonces no los ves como lo ven otros como... “esto es la extensión de un cadáver” es la extensión de algo que tiene vida..

PS: Por supuesto, tú solamente lo puedes nombrar si estás viva, no puedes nombrar si no tienes lenguaje que te vincule a otros no? Digo, un primate tiene cabello y también tiene algunos códigos de comunicación entre su especie, es un mamífero como tú y yo, pero no tiene lenguaje que pueda crear conciencia, ni que pueda crear vínculos de trascendencia. Un primate es... bueno hay varias teorías, los primates tienen conciencia de la finitud por que se han encontrado que tienen ritos de luto, pero no puedes entrar a esa categoría, somos humanos y partimos de la conciencia humana, ese punto es interesante creo que hay artistas que lo han empezado a abordar y me parece fantástico abordar esas divisiones es bastante valiente, a veces se nos olvida o más bien no nos damos cuenta que somos humanos a veces se nos olvida este titulo.

MH: Lo que te comentaba de la tía Lupita ¿quién es?

PS: Es una tía bisabuela. Por un lado el bordado la artesanía todo lo que es manual pues claro que esta vinculado a la mujer, al hecho de hablar digo, el que teje borda, borda su vida y el que borda la teje, es un poco esta imagen de la mujer que tiene un telar en su cintura, se está inscribiendo en la historia de su comunidad, la micro- historia que en realidad es muchísimo más valiosa que una historia conglomerada y patriarcal.

MH: ¿Es cómo una forma de lenguaje, como de escribir con hilos, ¿algo así como registrar la memoria?

PS: La memoria muy cercana al cuerpo, por que estás unida a un telar donde esta tu cintura que es la parte de tu cuerpo que vincula

la parte superior e inferior , es un punto medio, un punto de fuerza donde puedes parir, por decir...

Amelia Chávez: ¿También los colores no?

PS: El color esta vinculado a cada uno, puede traer la luz y puedes ver el mundo prehispánico en el que hay un cosmos que esta todo el tiempo presente el ser humano no esta desvinculado de lo que le rodea, la palabra arte no tiene sentido si no hay experiencia

El mismo proceso tiene la vida inscrita y el lenguaje esta vivo y no es algo ajeno al cuerpo, el cuerpo individual está inscrito en el cuerpo social, no hay diferencia, cada célula en ese cuerpo social, de ese cuerpo comunitario la vida del otro es tan importante como la personal, pero no hay una división todas estas categorías que hemos ido creando para darle control al mundo...

A veces son verdaderamente absurdas y para que estamos aquí y esas preguntas fundamentales que te haces ¿para qué estoy aquí? ¿quién soy? ¿qué hago?, son preguntas fundamentales en el arte y el arte como no tiene esas preguntas que pasa? como en el comercial o cualquier otro evento, alguien que decía en la plática (conferencia dictada por Paula Santiago en el Museo Amparo) que alguien no podía soportar entrar a la exhibición pero por otro lado si puede soportar...

MH: Ver una masacre por televisión...

PS: Eso, la guerra y no te dice nada...

MH: Pero no será tal vez saben que como no están confrontándose realmente, sino que hay como un intermediario, los medios y yo creo también que cuando entran (a la exposición) se confrontan con algo que es real, es tangible y casi lo pueden tocar, lo están viendo tan de cerca, yo creo que también eso puede provocar una reacción y también importa el bagaje cultural que ellos traen y que representa para ellos o que significa ¿no? por que para cada persona puede significar distinto "x" cosa y en este caso los materiales que también usas ya traen una carga simbólica muy fuerte.

PS: Y en esa referencia al uso de los materiales tan fuertes, por que tienen demasiadas cargas ¿no? Fue desde el principio esa mi intención, trabajar en sí con materiales que tuvieran esos dennotadores, por eso use estos materiales, por que cualquier experiencia contemporánea no la puedes organizar de una manera que no sea con esa complejidad y con esa cantidad de cosas que están en esos materiales a mi modo de ver, por eso lo necesite, utilicé ese vehículo que es muy inmediato, por que si yo misma estaba tratando de entrar a un lugar donde los conceptos no rigieran, en un estado pre-simbólico tenia que utilizar elementos que tuvieran una raíz antropológica, que cualquier gente que lo vea le genere esas preguntas sin necesidad de... puedes elaborar complejidades, sin necesidad tener todo ese bagaje de quien y como lo hizo y de quién es.

Moverme en una historia, todos los artistas usan una cédula al lado (de la obra) y que tú como espectador puedas llegar y decir lo entiendo o no lo entiendo, digo que también es muy interesante, yo te lo digo por que soy artista visual y tu también, digo ¡me encanta! pero encontraba en lo personal para mi proceso vital de artista que no puede ser de otra manera, por que si no todo es demasiado lejano.

MH: ¿Sería como al utilizar estos materiales incluir a la gente? Decir: esta aquí algo, es algo que reconocen por que muchas veces son cosas tan abstractas que ni por el material ni por el concepto se encuentran...

PS: No te tocan, te pasa así como con el teflón.

MH: Por ejemplo tu obra sí tiene ese factor de identificación, por ejemplo en la conferencia decían, yo lo entiendo (la obra y el concepto)por que soy mujer... ¿lo que buscas es hacer esa cercanía, no?

PS: Y un vínculo por el lado de la reflexión. Por que no me interesa que la gente diga: ¡Ay sangre! o... ¡ay muerte!, por que eso se me hace muy lejano a una verdadera reflexión pero puede funcionar, a mi me parece mucho en el primer momento, a la larga creo que las verdaderas reflexiones son las que haces cada día diciéndote: ¿me gusta?, o no se que me gusta.

Entrar en esos espacios reflexivos, o sea, sí es difícil, entrar en un estado meditativo de alguna manera: tu atención, que te lo da el estudio, o te lo da la calma o una excitación un choque, o un accidente o un momento de mucho goce, y sueltas el equipaje y agarras otro que si quieres llevar, en ese sentido esos bagajes ese concepto que tienes de cuerpo para poder empezar a hacer esas indagaciones, pero te digo, todo esto lo puedo dialogar ya con distancia con la obra, pero la obra no la elaboré con todo eso.

MH: Con todo un concepto antes de hacer ¿no?

PS: No, como con tanta cobija de conceptos te soy totalmente sincera. No tengo una formación académica, ingeniero por un lado, medio truncado, y de pronto entré en una escuela de artes plásticas, y me voy por mi camino y no tengo una formación académica que me estructure. El arte lo he ido aprendiendo a través del hacer, claro que tengo mis influencias.

MH: Y ¿cuáles son tus influencias?

PS: El arte precolombino, mira aquí estoy como en mi casa (haciendo alusión a la sala precolombina del Museo Amparo) (risas), vé que te puedo decir, los mercados, el espacio público, el sentirme muy solo y de pronto salir a un espacio público, donde me siento acompañado festejando, como ayer... (se refiere a los eventos realizados en el zócalos de Puebla, donde se realizaron conciertos y una reunión de un club de motociclistas) digo, todos los que salían en las motos, las sonrisas, digo yo no tengo nada que ver con Puebla y de pronto tengo que ver todo en ese momento.

MH: Y entonces es como integrarte...

PS: Y me siento parte de todo, y digo ¡wow! .Eso me ha impactado mucho en la vida vengo de una familia que es tapatía, ser tapatío es parecido a ser poblano, por tener un chorro de iglesias, un chorro de tradiciones, retablos y la procesiones para ir a ver a la virgen. Y por otro lado un proceso muy solitario, de situaciones de mucho límite, esas son ambivalencias que creo que en el arte encontré una manera de darles cohesión, de darles significado y comunicar, pero mi formación no es... cursé historia e historia del arte...

MH: Si pero eso también te ha ido aportando mucho ¿no? En este momento la carrera de Ingeniería Industrial ¿tiene algún punto de toque con esta idea del uso de los materiales, o en alguna situación?

PS: Como estructura, o sea buscar la parte científica, me gusta mucho la biología , lo que le da orden a las cosas.

ACH: Ayer estábamos platicando Magaly y yo referente a tu formación, como primero tenías que hacer obra y tu formación ya como artista, de pronto pensamos que tienes una cierta formación pero a partir de esta búsqueda.

PS: No fui la artista, digo Kiki Smith viene de una familia de escultores, viene de una generación de artistas que hicieron ruptura , ella conoció a Pollock, el tío Pollock (risas) yo no, tenía a la tía Lupita, (risas) digo si pero son... o sea hay que poner el punto en su lugar.

Entonces a raíz de esa carencia vas buscando, van encontrando ,que ahí es donde yo encontré algo que yo podía vivir, en el arte que había una experiencia, digo a mí me pasaba cuando estaba frente a cuadros, y sea pintura o el arte precolombino en el Museo de Antropología, digo ¡wow! aquí hay algo que solamente hay aquí que me pasa a mí, que me pasa después, que me vincula...

MH: Que deja una honda huella en ti ¿no?

PS: Sí.

MH: Y de lo precolombino , por ejemplo leí que estuviste estudiando todas estas culturas, y ¿tienes alguna cultura que digamos... ahí se refleje más o que tenga más como huella en ti? Por ejemplo utilizas en tu obra palabras mayas, pero a veces haces referencia a Xipe Totec el dios desollado.

ACH: De los mexicas...

MH: Exacto, de los mexicas, ¿tienes alguna cultura consentida, por así decirlo? ¿que te refleje más o en general?

PS: Yo creo que en general... lo más podría ser como el mundo azteca, los mayas en realidad es el mundo precolombino y el mundo precolombino viéndolo como contemporáneo, o sea que está aún presente en nuestros días, por que México es un país en que eso todavía esta vivo y está aún siguiéndose, creo que aún no terminamos de discernir las conquistas, pero somos híbridos.

Ahora que vivo fuera de México, dicen: tú eres mexicana, digo ¡claro que soy mexicana, súper mexicana!, digo en costumbres, usos. Yo como mexicana puedo viajar al sur y al norte, igual si me voy a una ciudad y hay mil mundos pero el mexicano tiene esa capacidad, somos totalmente activos, creativos, performers, transformers, ¡qué maravilla! que veníamos caminando (ese mismo día, cuando íbamos rumbo al Museo Amparo, en el zócalo habían unos niños scouts que nos invitaron a formar parte de uno de sus juegos) eso es algo que México tiene, afuera de la Catedral están unos scouts, están adentro de unas cajas de huevos , y a quien pase te dicen: te voy a jalar como si esa caja fuera un trineo.

Eso es una obra artística lo vivimos a diario. Te sonrió (apunta al hecho de que un scout, me invitaba a meterme en la caja de huevo para darme un paseo) te trató de convencer de todas las formas posibles afuera de un lugar público, o sea afuera de la Catedral, de un lugar sacro ¿no?, y eso es maravilloso como nos apropiamos del espacio , digo, eso es fantástico y eso es una parte que ¿cómo la defines?, es una obra de arte... si llega un americano dice eso es una obra de arte lo escribo, lo conceptualizo ... pero...

MH: Pero es la vivencia la experiencia, es el punto de ver como esta fluyendo todo eso el hecho de conceptualizar tanto te limita.

PS: Exacto, si en este momento que lo estas viendo ya lo estas analizando, ya no te reíste, te perdiste el momento, a posteriori eso es muy importante, creo que eso nos da la capacidad de llegar a diálogos interesantes pero eso... es lo que encuentro, que si buscas el concepto, te pierdes de la vida. Y en ese sentido el arte precolombino te devuelve a estas culturas donde todo está vinculado con el todo, con la experiencia, no hay un rango ¿no? por eso utilizo el bordado y la artesanía, como para volver a lo básico.

MH: Entonces tratas de acercarte a ese punto ¿no? De que en vez de ir en pos del concepto, como que el concepto venga en pos de ti, que trabajando vaya llegando esta idea.

PS: Y entonces esas ideas que llegan, sí se trabajan, esas ideas que llegan si se graban, es funcional.

ACH: Hablando del tejido y el bordado, ¿qué sucedió con la Tía Lupita?

PS: La tía Lupita tenía una serie de pañuelos bordados y cuando se le va el gran amor de su vida a la guerra... la hermana, bueno una de las hermanas de mi tía Lupita que se murió hace 3 años, murió de 100 años y era la hermana de las intermedias eran varias hermanas, entonces ellas vivieron todo lo que es desde 1890, del siglo antepasado.

MH: Y tuvieron ese punto de transición del México revolucionario.

PS: Sí, a ellas les tocó que tenían que cambiar los billetes y esconderlos por que llegaban los revolucionarios ,ellas eran de Tapalpa, Jalisco, la tierra de Rulfo, y les tocan los cristeros, la Revolución, como que para mi los pañuelos fueron los pañuelos que bordó para su prometido quién le dio el anillo (de compromiso) y se fue a la guerra, se murió su prometido y ella nunca se casó.

MH: Y entonces se quedó con esa idea y ya no...

PS: Ya no se casó, tenía una casa de huéspedes, donde recibía extranjeros y mexicanos, así se mantenía digo como una historia de tantas de mujeres ¿no? , a mí me pareció hermoso,¿no? los pañuelos, todo lo que tienen, es un trapito, es tu cobijita, que igual te limpia las lágrimas de felicidad como las de tristeza, esa parte poética por eso y aparte me tocaron a mí ,¿por qué a mí? a mí me guardaban las trenzas y mi mamá tenía mi trenza chiquita ahí guardada, por que son tradiciones de guardar el cuerpo .

Existen todas esas tradiciones de guardas cosas como por ejemplo los dientes, pero es curioso por que si te encuentras en la calle un diente,

te causa extrañeza. Pasa lo mismo: si es tuyo es un cabello pero si es de otro es un pelo, (risas) En la comida si tu cocinaste es un cabello pero sino es un pelo, la preocupación consiste no tanto en saber de quien es si no de donde proviene, de quien y de donde, pues sí esa parte del cuerpo.

MH: y ¿con ella es con quién empiezas a bordar? (con la tía Lupita)

PS: De ellas desde estas tías viene esa tradición , digo mi madre es una bordadora, excelente para la costura. De niña de labores femeninas para que te ocupen son cosas de viejas y cuando ves que son las labores que hacen que el sistema nervioso tenga una estabilidad, para elaborar conceptos muy elaborados, valga la redundancia (risas)

La parte central del cerebro es la parte que se registra lo que articulas de la manera más elaborada, y la última parte del homo sapiens que se desarrolla, para que esta parte tenga cohesión las demás partes que deben tener estabilidad, ahora lo que es la plasticidad del cerebro, entonces todo lo que son las actividades manuales hacen que esas conexiones o esas redes neuronales puedan tener estabilidad y consistencia por que a medida que pasa el tiempo las neuronas no se reproducen, lo único que pasa es que se van muriendo, se van estableciendo nada más nuevas redes neuronales, pero para establecer estas nuevas redes neuronales necesitas estabilidad en esas partes que son habituales o repetitivas si no hay estabilidad eso no puede suceder.

Esa es nuestra condición como seres humanos y eso me parece interesante, que eso no es menor (el tejer) .En los hospitales te ponen a tejer, te ayuda para que tengas una recuperación mas rápida. Si te vas a la parte psiquiátrica, ahí tienen una necesidad vital, es como una medicina (tejer), por que el repetir algo, el hacer algo es actividad manual y es una cuestión vital sino el cerebro no funciona, no somos sostenibles en el vehículo que vamos (el cuerpo).

MH: Aquí comentábamos Amelia y yo que el bordado también es algo tan femenino, son como los secretos de familia, al decirte: hazle así o así, como un espacio muy íntimo ¿no?

PS: Sí es privado e íntimo, digo estás tejiendo y estás conversando, creo que la conversación es lo que hace una sociedad, una sociedad sin conversación no existe, es donde se generan las ideas, el arte.

MH: Y ahí como que todo se une por que también estás trabajando, haciendo algo manual pero al mismo tiempo estas utilizando tu concentración para poder estar haciendo lo que haces y encima estar escuchando a los demás, la conversación con otros, estar con tu proceso pero viendo a los demás, al que está tejiendo a tu lado ¿no? puedes ver eso, ayudarlo o que te ayude ¿no? es una comunidad donde hay un colectivo donde todos trabajan con un fin.

PS: Con un fin y cuando comienzas a bordar ¿qué haces? ropa, vestidos...

MH: en colectivo hacen grandes colchas o cobijas.

PS: Con ellas cubren los muebles, las camas, casas donde te sientes bien, donde te cobijas ,dices que importante todo lo que sucede en esos momentos, te sientes vinculado.

MH: Volvemos a esto, eres parte de... un lugar y un tiempo específico donde tienes gente alrededor. También se me hizo algo curioso cuando estábamos en la exposición, después de la conferencia, una señora que cuando vió una obra en específico, dijo que era una puntada dentro del tejido que no la había visto desde hace tiempo. ¿Cómo es esto? ¿cuál es la puntada que vio?

PS: Que cosa ¿no? cuando ella me hizo ver eso me hizo pensar ¡ah, caray! ¿me entiendes?... es como un código que hay ahí, que alguien rescató, si decimos que en esos códigos que hay letras específicas que comunican ciertas cosas , que están circunscritos a un espacio que se acoge, se recibe, se protege, que a fin de cuentas es el arte, un lugar de respeto, de libertad.

Si esos espacios no se conservan, se nos va a olvidar que somos seres humanos. Digo ese punto a mí me parece fantástico, digo para mí es de lo más agradable el día que tengo la capacidad de sentarme a tejer, bordar o coser , se hace necesario, el tejer es maravilloso, no tengo que demostrarle nada a nadie, es un espacio de libertad.

MH: En este espacio de libertad ¿cómo es tu proceso de hacer tu obra? ¿te sientas, tejes? ¿cómo trabajas el papel? ¿cuáles son tus herramientas? ¿haz llegado a adaptar?

PS: De alguna manera el proceso es como laboratorio tengo muchos materiales de cosas que me dicen, que me ponen un ambiente de juego, tomando la metáfora donde se sienta la gente y hace un gran cobertor, todos, la familia, ve tele, escucha la radio, cada quien esta en lo suyo pero están todos, no hay necesidad de estar en ninguna jerarquía, ni buscando algo a través del otro, digo son espacios de armonía, de tu casa, que sería lo contrario a lo que muchas veces te encuentras, estos contrastes de violencia, lucha, donde niegas al otro, donde pisas a otro... el que no tranza no avanza (risas)

Esa es la negación de lo humano, la negación de la biología del amor, en realidad nosotros somos seres de amor, no en un sentido cursi, por que el amor vincula, crea, que hace que a un mamífero en vez de salirle vinagre le salga leche, es nutritivo, la biología está hecha para vivir, para dar, para nutrir, para soportar, acoger, eso es el conversar el dialogar, generar nuevas ideas que transmiten también eso, generan y transmiten ese espíritu de vida, que yo lo veo en las comunidades prehispánicas claro que hay un mercadeo de cosas, un intercambio, son flujos donde las sociedades se van formando en un fluir, para el bien común en una jerarquía que es real que existe, pero, también podemos ser bastantes críticos, una sociedad precolombina que también era terrible, digo que tenían que matar y sacrificar para alabar al Señor Sol. Pero volviendo a la parte de crear un ambiente de trabajo, crear un ambiente donde cada una de las cosas tengan un fluir, si tiene esa carga para el que lo creo es muy probable para el que ve puede desatarle eso, por que está hecho con esa intención y tiene ese registro, como el sonido que a muchas personas le produce lo mismo ¿no?, el sonido del agua, una canción y una melodía y son esas parte donde el arte esta inscrita en una sociedad, tiene sentido.

MH: Volviendo al tema de los materiales... por que cuando usas semillas o lentejuelas ¿cómo seleccionas tus materiales, cómo se juntan todas estas para llegar a crear la pieza? ¿qué haces para escogerlas y por qué las escoges?

PS: Por que a mí me dicen, son una extensión de mi cuerpo. Las lentejuelas fue un regalo que me hicieron de una persona, una abuelita que alguna vez las tuvo en su taller de costura y murió . La abuelita dejo todo esto lleno y entonces los hijos tuvieron que hacerse cargo y vender la casa y estaban todas estas cositas y a mi me llegaron a través de los hijos y me dijeron: igual y a ti te gustan estas cositas, y son chachareros, son objetos...

ACH: Entonces te los regalaron.

PS: Sí las lentejuelas me recuerdan a los trajes de luces de los toreros, o pequeños espejos, por que son chiquitas y no se de donde venían, yo no he visto lentejuelas de ese tipo.

MH: Por lo general las lentejuelas comunes son más grandes y demasiado brillantes.

PS: Estas son unas cositas chiquititas y delgaditas y para hacer filigranas, de donde venían no tengo la menor idea, son cosas que digo ¡wow! tienen magia, por el mismo material, entonces esa parte que a mí me encanta, lo que te dicen las cosas cuando las tocas lo que a mí me pasa cuando yo toco, es lo que le pasa a otra persona que lo toque y yo lo puedo tocar diferente, y lo siento, como esta indagación de la manera en que podemos movernos de un sitio a otro es un cosmos.

ACH: También estábamos viendo que usas un bordado de gancho un poco más grueso, y ... una puntada parece espuma de mar, pero no, nunca he visto esa puntada, deduzco que lo hiciste con gancho, pero no sé...

PS: Todas esas son con cabello y utilizo el ganchito y lo que pasa es que el cabello tiene mucha magia, tiene su voluntad de pronto tú, cuando tejes el cabello como que se voltean y te va diciendo como se puede acomodar tiene su plasticidad, muchas son con aguja y con gancho.

MH: en alguna ocasión una amiga mía trató de hacer cosas con cabello, pero dice: ¡es muy difícil! si haces las madejas se te resbala, si un cabello no es de la misma longitud ¿cómo haces para solucionar estas circunstancias?

PS: Esa parte es muy en la marcha por que lo estas haciendo y como te va hablando el material . Ahora sí se necesita mucha paciencia, y más que paciencia atención, cuando estas muy atento haciendo algo, igual te tardas mucho o poco, esas partes en que quizás puedes pasar por todo, pasas esa frustración que te pueda generar el material, igual tiene cuando trabajas con la piedra, digo, yo admiro a la gente que trabaja el mármol, las maravillas que puedes sacar , la escultura, maravillas en metal y unas cosas tan bellas y se ven majestuosas , ¿cómo haces eso? es ahí que el artista se compenetró con el material, supo hablar con el material, lo entendió, se entendieron.

MH: Dejar que el material te vaya diciendo que patrón puede seguir... En el uso del cabello, también notamos que lo usas diferente, a veces hacer estos tejidos más de filigrana y luego otros que son mechones. El cambio de color por que son casi blancos, castaños oscuro en eso ¿cómo los trabajas? ¿vas pensando en como irás poniendo ese cabello o el cabello ya trae una historia?

PS: Te soy sincera es como tener estas cosas a tu alrededor como cuando estas a la cocina , tú dices: ¡quiero hacer esto! , pero en realidad tú le pones mas especias, sabor, lo que hace que las cualidades del estado en que tú estas específicamente ¿cuál? ¿cómo?, es la presencia que te venga en ese momento. Las piezas que tienen el cabello más blanco con lentejuelas, entonces la presencia que estaba en esas piezas era totalmente llenas de sangre y con huecos en el papel ,el contraste con algo blanco que está en la transición que está apunto de desaparecer por que perdió toda la pigmentación a través de los años. Que curioso que el cabello se hace blanco, que se desaparece...

MH: Como avisándote que ya estar cerca de tener el mismo fin, como en proceso de transición de algo que va a suceder.

PS: Y que a todo mundo le sucede igual, por que tienes el cabello de un tono pero a medida que te acercas , a la vejez, como símbolo por eso he utilizado a los materiales como símbolo si a alguien no le significa nada.

MH: Nos preguntábamos sobre la sangre... ¿cómo le haces para trabajarla sobre el papel, el cabello, y la cera. Nos hacíamos teorías si el papel lo colocabas en charolas, le pones agua (a la sangre)?

PS: Sólo con la sangre y algunos sí con pincel, algunas las piezas que no están por que los coleccionistas no las quieren dejar salir de su casa, son las personas que coleccionan mi trabajo son como muy celosos, es difícil, que curioso, cualquier persona que colecciona tiene una reacción muy cercana a la obra, las respetan.

Hay una serie de huipiles que son solo pintados y tienen texto, que dice: *si es sangre importa, no importa si es sangre y si es mi sangre es tú sangre*. Y más que nada abordando la sangre cuando tú la ves sabes que es sangre, lo sabes por que también la tienes, entonces ya nos es el cuerpo del que te lo está presentando, pero ya no es el cuerpo tuyo es de todos, estás en el mismo banco, tienes lo mismo, me decían que solamente hay "x" tipos de sangre, y en realidad no somos tan diferentes de alguien que está del otro lado del mundo somos muy parecidos.

ACH: De hecho existe un tipo de sangre universal ¿no?

PS: Y de ahí es como decir, lo que en realidad nos divide, nos acota, nos separa son estos conceptos abría que dialogar más de lo que creamos, por que no somos tan distintos, como especie tenemos que admitir eso, hemos desarrollado los sistemas mas sofisticados para destruirnos.

Un avión puede transportar cantidades de personas, de medicinas, mercancías, pero de pronto se convierte en una bomba cuando alguien decide utilizarlo de otra manera, nos cambia la historia, vivimos en una época en que el mundo se esta colapsando, estamos en un punto donde por ejemplo la ecología, vemos que se derriten capas de hielo, en los últimos 50 años nos hemos acabado los recursos del mundo, vemos así en proporción esta rueda del tiempo, un pedacito del tiempo y por otro lado estamos viviendo cosas que nunca antes vivimos, por ejemplo tenemos comunicación, vínculos de entendimiento, de democracia, salud, cantidad de años que podemos vivir los seres humanos y ver sociedades avanzadas donde la gente vive feliz y tiene lo necesario para vivir, puede compartir respetar y hacer, son pequeños puntos en el planeta donde si existen, y donde también tenemos la otra, ahí es donde mi trabajo tiene esta parte tan conceptual, cuando yo lo veo, aparte mi historia, digo no puedo vivir sin ella.

MH: Y por ejemplo para pintar con la sangre ¿qué herramienta utilizas, plumillas o pincel?

PS: Pincel

MH: y todos estos textos ¿tienes anotaciones, un diario o algo así?

PS: Tengo mil libretas, con cantidad de cosas, tengo muchas fotografías de procesos, videos y cosas que en realidad no se conocen tanto en mi trabajo como esta obra (la pieza realizada para el concurso de jóvenes creadores) por que la parte del proceso es muy importante pero no la he puesto en la mira.

MH: Por que eso no está, ¿habrán videos o algo donde se te pudiera ver trabajando? ¿cómo comenzaste con esta experimentación en el transcurso de tu obra?

PS: Yo un poco fue en el hacer por que no partí tanto con esta parte como artista conceptual: hoy voy a hacer un video así, así, no de hecho cuando tuve la beca del FONCA

Un proyecto hice una expedición a Islas Marías con un grupo de buzos investigadores con un grupo de biólogos, tuve la oportunidad de pegármeles, y entonces mi proyecto era: si he estado trabajando donde un lugar donde uno es libre, el arte puede tener este umbral donde la experiencia sea verdaderamente una experiencia de libertad, me movía en este punto, el hecho de ir a una isla, era una isla- prisión que tenía toda la carga de los presos políticos de alta peligrosidad y por otro lado la isla como ser humano cuando somos islas el mar nos rodea o somos continente o contenido o somos isla- mar que te rodea y que te aísla, entonces esa era la presentación teórica del proyecto, y entonces yo tomé varios elementos que resignifiqué elementos de libertad o que traspasados por mi experiencia eran de libertad: como era la cal que fue un producto y la cal como el fuego y la sal de hecho eso es muy impresionante por que la sal tiene 50 años se acabó la producción entonces la sal los presos de alta seguridad la dejaron ahí es una montaña de sal se quedó y de pronto la comercializan poco.

Fue en el 96 pero tienen todavía las salinas, ya no se dedican por que el trabajo y las fotografías tenían algo como el mar se llevo, un preso

purificando transformando esta experiencia no se como una prisión las prisiones del ser humano, las prisiones internas, y eso eran las indagaciones de la beca yo hice miel, la miel tiene ese significado de la abeja, una referencia de Joseph Beuys esta parte me encanta por que cree que cada ser humano puede ser un artista, tiene la capacidad de transformar una sociedad, tenía una postura muy radical contra la guerra, él marcó un cambio, de hecho es de los fundadores del partido verde ecologista, además es fundamental por que crea Documenta, planta en Kassel en cada una de las piedras que eran piedras... planta un árbol, durante la ocupación Kassel que fue una ciudad bélica, la escoge y se hace la primera edición de documenta y bueno Beuys beys usa cera y fieltro, y también la pieza de la liebre, como explicarle el arte a una liebre muerta y le explica y quizá por que el arte tenía que llegar a las categorías inferiores animales como superiores, estos conceptos y traspasarlos, era un tipo fantástico tuvo experiencia chamánica fue salvado... y con grasa , si hay claro que palabras mayores, si lo ubico en este proyecto que hice en la beca del FONCA, utilicé la miel entonces en estas piezas me bañaba de estos elementos de miel, de cal... que bueno y eso lo registre en un performance me rapé el cabello esa es otra pieza que hice .

Esa es otra pieza conceptual tengo el registro pero nunca la he presentado como pieza quizá por que no tenía conciencia del proceso, yo no podía hablar como hablo ahora, estaba muy involucrada y bueno me bañaba de estos elementos y me liberaba de ellos, por que me protegían, me cubrían y a la vez me hacían libre, por haber estado en una prisión simbólicamente, esas obras las registré, esas fotos estaban impresas en papel arroz unidas con cabello, con un proceso de liquid light, que es tinta con emulsión con papel arroz, son delgadas, papel arroz transparente, lo emulsionas con esta película y haces el proceso fotográfico en blanco con negro, estaban todas como en serie entonces las uní y tenían en cada una el carrito donde se inscriben la película tienen bolsitas de sal suspendidas en el techo como un gran círculo y estaban colgadas las fotografías hasta el piso y era una isla podían ver a través, por que eran tiras las podías recorrer alrededor.

MH: Como kinestoscopios..

PS: Si, y bueno estoy yo estoy desnuda con estos elementos en di

ferentes etapas no se ve que material es cada uno por que se ve en blanco y negro.

Otra serie del FONCA con mamelucos, otro elemento era ixtle como cabello como historia estaba mezclado con mi cabello , de fieltro el mameluco y este estaban rellenos de sal que estaba tirada en el piso sostenido en una placa de cristal , y en la cabeza en el capuchón una enramada cruzada con ixtle y también lo puse de mamelucos que estaban hincados que tenían péndulos sin capucha hincados y el mameluco se sostiene por que es de fieltro, el péndulo que venía de techo era de cal, por que la cal cuando la tocas, se desbarata pero había formas de cal que parecían un corazón que había en la isla, tenían ixtle, me acordé por que eran un corazón me acorde que en antropología (el Museo del Templo Mayor, INAH, ciudad de México) señores de... habían unos guardianes que tenían un corazón de péndulo, están subiendo las escaleras en un tzompantli, vas subiendo pero son terracotas y están como medio en flexión y entonces puse un corazón a los mamelucos como metáfora de lo que saqué de la isla y haciendo esto de nuevo, libre, el que nace, el que muere, el umbral, esa transición .

Otra de las piezas que estuvieron en el museo Monterrey (Museo de Arte Contemporáneo) que tenía la bienal FEMSA, donde era padrísimo, y ahí hice una pieza que era una escalinata de cristal con peldaños pieza de 160 cm de alto, como 80 cm con escalones angostos y bueno esta escalinata de cristal tenia una pieza de zapatitos de bebé en cera que sostenía cada uno dentro cabello de anciano que recolecté yendo a asilos a Xilos ¿?y a Tapalpa platicándoles para qué lo quería hacer, y era una pieza donde iba a llevar un zapatito que dentro de él iba a llevar cabello de anciano. Mientras le platicas al viejito o a la viejita que es lo que quieres hacer , te está viendo como tejes, yo me imaginé que iba a haber...

MH: ¿un rechazo?

PS: Si, pero hubo una generosidad, y entonces era la generosidad, me platicaban por que estaban ahí o yo les platicaba para qué lo quería (el cabello), decía yo, eran como unos niditos dentro como una especie de base del zapatito , bueno fue una pieza que hice ese registro y

... bueno que otra pieza...

Las piezas en India, hice otra pieza en este proyecto fui a 2 proyectos uno fue en Bombay, con un grupo de artistas: parte mexicanos y había una canadiense, un belga y un inglés y había otro chico de Sudáfrica....entonces el proyecto era hablar sobre el desarrollo de las metrópolis y como afectaban los curadores fueron a ver el impacto de la megalópolis en el arte y lo que hice fue vivir la experiencia de lo que era ser casa, nos prestaron una casa donde todos estábamos haciendo lo que era adecuado y esta casi al final del ejercicio que la iban a destruir, era casa antigua inglesa, y la iban a destruir y la iban a hacer uno de estos grandes edificios... y bueno yo decidí que significa hacer casa, yo estuve en la cocina e hice una serie de fotografías de estar desnudo vulnerable, como en acción fetal fueron registros y procesos que registré solo para mi reflexión y un punto de grupo en la cocina entonces enhebré agujas con cabello colgada, como un tapete.

Estaba en una tirita de papel involucrado en la cocina, ya no existe sucedió con mi experiencia yo veo a Gabriel Orozco el si hace todo desde el concepto el busca espacios poéticos y yo mas bien pensé ¿cómo hago mi casa? y la otra hice una serie de banderolas, recientemente me había hecho la operación del melanoma, me dieron de alta y me fui en septiembre del 2000 y entonces era muy reciente la operación esto (señala) era muy rojo y muy marcado y yo lo encontré como un om un signo de omega, hice la fotografía de la cicatriz y entonces mi intención fue: si esto me afecto de forma tan personal y el om, es un símbolo de unidad y trascendencia, yo quiero trascender esto y resignificar como puedo resignificar una imagen, por que a fin de cuentas esto que estoy viviendo es como la huella y esa imagen la quiero resignificar, hice una flor como un círculo, la hice en 4, fui a un taller en offset la digitalizaron la hicieron como (yo dije como quiero transformar la imagen y degradarla de tal forma que se haga como una flor la imprimí en tamaño carta e hice como unas las banderolas de todas estas fotos y terminó siendo como estas plegarias que cuelgan los tibetanos en un hilito como en México que colgamos el papel picado, ya si te acercabas veías que era un símbolo como una flor, pero en blanco y negro, eso quedo ahí, quedó una bandera de libertad.

ACH: ¿Qué es un om?

PS: Un om es omega, como esto era más para acá (dibuja con los dedos el símbolo del om en el aire) si pero algo va creciendo la piel es chistoso, me hicieron un círculo así (muestra en el brazo derecho la cicatriz del melanoma y traza un el dedo un círculo sobre dicha cicatriz) para no tener que poner piel de otro lado, para rellenar el círculo, sino te queda todo fruncido y luego crece y hasta la gravedad y digo (risas) y otra pieza después que volví a aplicar, aplique a una beca de la UNESCO y me fuí a trabajar a Nueva Delhi ly en este lugar se llama (inaudible) un lugar reciente y artistas visuales bailarines músicos a lugares fantásticos, un oasis ahí lo que hice tomando un poema que dice... ah, no me acuerdo te lo tengo que pasar: *si quieres que sobreviva un árbol proyecta en derredor suyo y si es valida tu plegaria el árbol vivirá*, con ésta metáfora quería renunciar a ciertas y trabajé con un grupo de mujeres, ellas en la India todavía se respeta el sistema de castas y en el sentido de la mujer es bastante menos libertades, es duro por que no puedes saltar a otra casta, los matrimonios son arreglados, se mantiene, la gente vive en una pobreza súper extrema no sientes la felicidad que sientes en México, es situación en que la gente vive en situaciones extremas, mucha resignación, bueno eso vi.

Las mujeres en sus casas utilizan el adobe, le llaman ... es el excremento de la vaca que tiene significado, la vaca sagrada que provee, hacen el rito de renovación de la cocina en la primavera, cubren toda la cocina, el adobe aquí se utiliza, se hacen bloques pero no se enjarra adentro, aquí no lo tiene como allá, las mujeres cubren la cocina y hacen son plegarias es el único sistema religiosos activado, en México tenemos las referencias precolombinas, la gente le lleva ofrendas a los dioses.

En India nunca ha habido un cierre de su cultura, llegó el mundo inglés, pero no entró, nunca hubo un sincretismo como en Latinoamérica, este hilo interminable, y esto es algo que vas caminando por la calle y está dedicado a la deidad y le ponen tierras de colores y ves flores y bueno estos ritos son muy vivos pues si el elemento con el que recubren las cocinas para que dibujar en los árboles del lugar de la residencia, alrededor proyecté hice dibujos de lo que es la sombra de un árbol, mas bien continué un árbol en todo el terreno de la

fundación y estas mujeres me ayudaron y continuaron y dibujé en el piso, ellas rellenas, lo hacían bonito, en círculo y van cantando y diciendo oraciones y caminaba era una hora y luego otra, había una sombra y luego otra, era como un reloj de sol y bueno ...

MH: El ritual en tu obra es ¿importante para ti?

PS: Para mí es muy importante es como decía Cortázar retomar la seriedad con la que jugaba de niño que cada una de las cosas que estas viviendo tiene esa seriedad de juego, el juego es donde se articula el mundo con esa atención con esa entrega es una pasión, va por ese lado cuando estas ahí, esa parte la tenemos los mexicanos somos bastantes rituales, cuando te vas del lado de todas las festividades lo vives, así el mexicano... somos rituales muy en las costumbres ¿no? las respetas. Yo lo retomo como un elemento muy significativo cada una de las cosas tiene... esa carga, a mi modo de ver me otorga ese acceso... a un umbral de libertad.

MH: Cuando dices esto de la sangre, que es como donar ¿es parte de este proceso, o sea, tú eres parte de este proceso?

PS: Es decir, este cuerpo que me fue dado y que habito, pues también lo doy por que cuando lo pongo ahí ya no es mío, es de otro, y de hecho ninguna de mis piezas está firmada y tengo yo como un poco de distancia por que quizá me parece como... Hice una ... pieza que era en sangre y cabello y ahí tiene mucha relación con Kiki Smith esta escrito *pro-piedad*, *piedad pro*, pues si mas o menos esta parte del ritual .

MH: Mucha gente cuando ha escrito cosas, han dicho que son tesoros, como reliquias, ¿tienen ese carácter sagrado con el uso de urnas? Entonces ¿tú las consideras así?

PS: Si es mi intención poner la obra en ese espacio, como incidiendo, pues por un lado es tan efímero, por que yo sé que desde el principio como iba a hablar de la impermanencia, de lo efímero, lo transitorio de las ideas, de las emociones, los pensamientos ¿no? ¿cómo podría hablar de eso? Yo solamente podría hablar de eso con cosas así tan... digo, sería un reto no sé si yo tenga la capacidad de afrontarlo ha

ciéndolo en una materia sólida, ¿no? creo que es un reto, recurres a los materiales por que se puede comunicar de una mejor manera su idea o su intención y bueno están suspendidas, están hechas de materiales que yo en un momento, de hecho es para que se conserven, hay piezas más que se conservan .

Estaba un día con una conservadora y me comenta: “te das cuenta que eres una artista tan joven ,estábamos en el departamento de conservación, en el LACMA Museo de los Ángeles , entonces se me quedó viendo (la conservadora) y me dijo: “te das cuenta...” y digo eso fue hace un tiempo, era un poquito más joven yo que ahorita (risas) hace como cinco años y se me quedó viendo una mujer madura, muy fuerte y me dice:“te das cuenta que estamos conservando tu obra” , y dije: “bueno pues si esa es la calidad del material , y bueno eso volví a utilizar cabello mío en la parte donde estaba suspendido.

ACH: ¿Y también utilizas hilo de nylon?

PS: Ese hilo de nylon se empezó a ocupar por que las piezas comenzaron a viajar y a hacer esa expectativa de personas y bueno... hicieron eso y ¿qué haces tú cuando la pieza ya no te pertenece? Entonces respetas al coleccionista, digo, tampoco no le vayan a poner así un cable de acero, pero yo creo que lo importante es lo que se esta diciendo.

Es importante para mí como se dice, concebí que fueran de cristal , por la presencia que tiene el cristal, tiene un tono que filtra los cálidos y entonces es verdoso y hace que los cálidos de afuera... digo los cálidos ... o sea el contraste verde-rojo.

MH: Digo y aparte esos colores son complementarios ¿no?

PS: Y aparte estas en el cristal y te ves tú, entonces es un espejo, yo estoy dentro, yo estoy fuera. Hay algo que es tan fuerte pero me veo a través. Alguien me dijo: “lo haces a propósito ¿verdad? por que si lo pusieras sin cristal yo creo que no lo podríamos entender, o sería muy fuerte ¿me estas protegiendo a mí o estás protegiendo a la pieza?” . Dije: ¡ah! yo no lo había visto así, pero después dije: “pues sí” por que si tú te ves en la pieza reflejado puedes decidir verte a ti o a

la pieza... con más distancia ¿no? eso es interesante como imágenes espejo.

MH: Entonces los hilos que les ponen para suspender la pieza son añadidos ¿verdad? Eso no era parte de la pieza.

PS: Sí, es un añadido, me parece que es un hilo de seda.

MH: Sí, eso comienza a saltar cuando lo ves detenidamente en la pieza, como que no es parte de ella. Cuando no usas la urna, y luego tus piezas están pegadas, digo, enmarcadas ¿tienen algo?... ¿algún significado?

PS: Están sobre seda como estas urnas de los cuerpos que no se alteran o esta cosa de la que están en estuche, ahorita que recuerdo, digo no tiene que ver mucho con el tema pero... bueno dije: voy a ser muy concreta con estos 7 puntos, por que luego hablo mucho y cantinfleo mucho, pero recuerdo esta pieza que fueron una serie que hice con... bueno esas no están en vitrinas, estas piezas son muy especiales, por que sí es cierto cada una de ellas tiene como el registro de muchos procesos , está ahí y yo creo que tiene esa carga, y que tú puedes estar dentro y fuera y que genera muchos diálogos y aparte esa pieza es fácil conectarse, digo a mí me parece.

Hay otras piezas que he hecho e igual no son tan conocidas , esta es una serie de *futerales* era con respecto a la guerra, me invitaron a hacer esta exhibición en San Antonio, no la residencia que tuve anteriormente el 2002, después de que regresé de la India la segunda vez en el 2002, me invitaron a hacer esta exhibición y recién como que tenía... no recién había estallado pero como que post, que tanto un estuche de un arma es protector y me pareció curioso la serie se llama serie de *futerales*, palabra en alemán que generalmente es un estuche para un arma de guerra o para lentes, es tan específico, tú para decir *estuche* dices estuche de monerías (risas) o de violín o de lentes, pero el *futerales* tú lo encuentras solo para el arma.

Yo a la hora que vi eso dije:jah! tanto de un estuche protege a un arma, uno dice bueno si yo protejo algo que agrade, como en la teoría filosófica ¿entonces se anula? ¿o no? y bueno esa era uno de los co

bertores s que yo tenía tiempo atrás cuando hice esta pieza de liberarme de todo el cabello, esta cosa de lo negativo en algo ¿eso hace que se convierta en positivo? o ¿lo potencia, lo hace más fuerte? Entonces esa era una pregunta que aún no respondo, entonces esa pregunta era una serie de pequeños cobertores, armas de calibre corto, están hechos como manga, son chiquitos y están bordados con cabello, están colgados aquí (señala en el aire como se sostienen de la parte superior del cobertor) también hay unas más largas, que parecen brazos, como unas piezas que hace Kiki Smith, pero las mías son con armas, o sea están todas colgadas en la pared, un poco... o sea, ves la hilera y están colgadas así... que podría ser un arma o un palo. Bueno igual sí hay concepto en mi trabajo, claro, por que sí hay indagaciones...

ACH: ¿y la pieza del cabello?

PS: Ah, la pieza del cabello, uno de los primeros incursionistas en lo que es la teoría de la psiquiatría o de la teoría psicológica, donde se encuentran las diferentes funciones del hombre: las emotivas, entonces la interpretación de la cabeza que es muy clásica, que está dividida en diferentes sitios... el decía que en cada una de estas partes se podían ubicar tangiblemente las cualidades del hombre, que fue en el siglo XVII, ay, no me acuerdo de su nombre, ahorita me acuerdo... y yo retomé esa imagen y dije, si hay alguien que pueda liberarse de algo, tangiblemente, por que a fin de cuentas mi cabello es mi historia, los conceptos, lo heredado, lo que me protege me cubre, pero también es lo que tiene mi memoria, la memoria de cada una de las cosas que he vivido ¿no? y si yo intencionalmente me despojo de cada una de esas cualidades y escogí un listado de esas cualidades de las cuales yo quería volver a encontrar la unidad, no quería sentir esta separación, entonces ubiqué: amor, a los padres, a los amigos, agresión, amor... respeto, escogí las cualidades a las cuales me quería volver a unir..

MH: Como religarte a ellas.

PS: Sí, a religarme, y en ese término sería como, religare, religioso pero en realidad ¿cómo me voy a religar a algo que me es ajeno? Entonces yo utilicé cada una de esas partes y las nombré y de hecho

ahorita podemos ir a la sala por que ahí está pieza ... que termina en esa pieza. Y bueno cada una de esas partes... el cabello me lo dividí, y le puse nombre a cada una de esas, escribí la cualidad que era y entonces me fui cortando el cabello, y al final de esas 27 cualidades que me despojé encontré la unidad en el sitio donde podrías decir que está lo elevado, cuando en realidad no es cierto es solo una construcción de la cabeza, también era ese juego, pero eso lo registré y nunca lo hice como pieza, pero para mí es tan importante el proceso como el fin y esa pieza terminó en la que vamos a ver, está un corazón todas estas cualidades, en eso terminó esa pieza y bueno...ahí fue cuando me rapé el cabello y me puse a trabajar con mi cabello, entonces cada una de las piezas tiene diferente cabello, bueno con diferentes cualidades, que quería liberar, proteger, construir o unir, es como utilizar el símbolo de todo eso y el resultado específicamente de esa pieza, de los textos...

MH: ¿y de qué año fue esa pieza?

PS: Eso fue en 90 y... creo que en el 95

ACH: ¿Y cuáles son los libros que lees?

PS: Maturana es así como ¡wow! me encanta, libros de biología me encantan, libros de ciencia me encantan, bueno si son accesibles (risas) y poesía claro, María Zambrano, por que es prosa poética filosófica.

ACH: ¿Y tú escribes?

PS: Sí, digo un poco, en la sala hay fragmentos, hicieron una selección, esa fue idea del curador, de Marco, pues cuando comenzamos a hablar de la exhibición, y dijeron: "sabemos a través de la galería que tú haces como diarios, sería posible que los pongamos aquí y bueno pensé que sí, aunque no quería poner demasiadas cosas ¿no? Esa gente como que se sacaba de onda, si es parte de todos, es que no sé yo vine hace unas semanas a Puebla con una amiga que no tiene nada que ver con el arte, es pedagoga y entonces me dijo: "ya no puedo seguir" yo le dije: "¿por qué?" y ella tuvo reminiscencias de algo desagradable en su vida que tenía que ver con el cabello, entonces se

hizo a un lado y decidió esperarme afuera, por que fue demasiado... mucha gente piensa que incluso estas piezas no son arte... y sienten que los retan, que estas piezas te retan, y hay gente que piensa que al utilizar este tipo de materiales es muy fuerte como espectador, y de hecho protegen al espectador, digo no son los fluidos y la materia como tal, sino que tienen ya un tratamiento previo.

Recorrido por las salas del Museo Amparo

PS: (hablando sobre el uso de la cera en su obra Mar) Eso hace que se pueda conservar un poco, y le de el paso a la luz por que si fueran una placa si fuera placa sólida se fragmenta.

ACH: Es como un panal ¿no?

MH: Es como un fragmento ¿no? entre más pequeño es más fuerte, no es posible que se rompa, como células pequeñas, y por ejemplo la obra de yelmo ¿cómo fue trabajada?

PS: También está trabajada así (como en la pieza Mar, antes descrita), por el papel que hace la estructura, es bastante translúcida y lo que sostiene a una parte con la otra del yelmo es el cabello, sólo está el cabello de un lado y del otro.

MH: Y por ejemplo ¿cómo unes la red con el yelmo? Usas como puntos de...

PS: Está con cabello, por aquí se alcanza a ver (señala un ángulo de visión para que pueda apreciar la factura) tiene 3 puntos está inscrito dentro... entonces claro que tiene movimiento por eso muchos coleccionistas no quieren prestar sus obras y tienen razón, de no prestar la obra, por que cuando se traslada tiene más movimiento, aunque van bien empacadas pero... les estás quitando estabilidad, pero... bueno

ACH: ¿Qué pasa con el material, si no le da la luz se conserva? Por que no está definida la temperatura...

PS: Bueno de temperatura si tiene que conservarse...la temperatura y la luz. El problema con la cera no es tanto la luz, digo es el calor y el

movimiento, pero bueno, como todo, la luz hace que se acelere más cualquier proceso que exista orgánico, digo si hay alguna pequeña bacteria y bueno claro el cabello, claro que se pueden colar bacterias, digo tienen las vitrinas pero no están al vacío, digo sería fantástico poder ponerlas al vacío pero...no es el caso, entonces por eso digo, no se verá igual dentro de algún tiempo, los coleccionistas son gente que son generosos, hay una historia curiosa : es una pareja de médicos que no tienen hijos, parece que la obra es su hijo, y cuando la prestan para exposiciones y la llevan a su casa, es como si se hubiera ido de vacaciones, es como una persona que se fuera de la casa, con la cosa de la prestadera no saben si dar su permiso y me decía Marco: realmente es muy curioso por que tal parece que fuera una persona que se fue de la casa y cuando se la pidieron (a los coleccionistas) fue como difícil, afortunadamente todas las piezas que empezaron continuaron, por que había un poco la idea de que se fueran a maltratar, y tienen derecho de decir no.

MH: Pues sí, por que si son tan frágiles, también ¿cómo lo sometes a una restauración? ¿Si pasara eso?

ACH: ¿Qué te llamen?

MH: ¿Tendrían que llamarte a ti?

PS: Esa fue una de las condiciones que generaron los coleccionistas, que hubiera un respaldo para sus obras, sabían que yo estaba involucrada en el proyecto, y dije: yo me comprometo a restaurarla, yo llevo mi maletín (risas) , digo aunque eso no es necesario si existe una conservación de la forma más apropiada.

MH: Y por ejemplo en esto que es tejido, primero es la trama del papel o el papel viene previamente encerado.

PS: No, o sea, fui construyendo de alguna manera con estambres de cera y ya los fui tejiendo, entonces ya tenían esa condición.

ACH: O sea, la trama y la urdimbre ¿no?

PS: Sí, ajá, y otra vez volvemos al telar, la trama y el urdimbre, que usa... y la lanzadera

MH: Y entonces ¿toda la cera es aplicada poco a poco y modelada? Digo ¿no la calientas ni empapas los papeles? O esa es otra...

PS: Digo lo que son las partes que tienen más estructura sí, pero solamente como una guía, por que entonces es más fácil, las bañas en cera como estructura, ya tiene esa plasticidad y con esa plasticidad va tomando forma poco a poco de alguna manera son formas generadas a raíz de la huella del cuerpo, eso tiene un vínculo con el trabajo de Kiki, que ella utiliza moldes de su propio cuerpo ¿no? ¿utilizo mi cuerpo como un molde retráctil puedo jugar con eso y la cera te da esa posibilidad y el aroma de la cera...

MH: ¿Y en dónde consigues la cera? Por que se ve ya muy purificada.

PS: En un almacén de drogas de la Paz, manejan todo lo que son productos farmacéuticos y entonces ahí la compro en bloques y también consigues los cristales para doblar para hacer pipetas,

MH: Ah y aquí ¿son las lentejuelas que nos habías contado? (al observar la pieza *Anam*)

ACH: ¿Todavía tienes?

PS: Sí todavía tengo algunas.

MH: Y entonces este cabello ¿de dónde procede?

PS: Éste es de un abuelo, el cabello blanco de la serie de los zapatitos, pero el de los zapatitos estaba tejido un poco como esa forma, esa idea ¿no? como nido.

MH: Y entonces ¿cómo aplicaste la sangre?

PS: Estas van pintadas por que el papel es muy permeable, entonces utilizando la sangre como si fuera materia, como pintura.

MH: Y aquí por ejemplo para hacer los cortes al papel (observando la pieza Mall, 1999)

PS: Este papel ya viene así, es un papel hecho a mano que ...

ACH: ¿Es como el papel amate?

PS: No, de hecho el papel amate viene de la corteza, éste es papel hecho a mano, pero la fibra de algodón la licuan la hacen como atole y la vacían en una bandeja y los pasan a un bastidor, y en algunos lugares dejan pasar más o menos agua, este papel es fino, lo compré...

ACH: ¿En México?

PS: No, en Estados Unidos, es papel que viene de Japón, es papel arroz y es muy resistente, lo levantas y ¡uy! es súper liviano, súper etéreo.

MH: De éste teníamos muchas preguntas (haciendo alusión a la pieza Vestidito,s/f) no sabemos si fue obra temprana, cuando trabajabas con el cabello, también el color...

PS: Sí, si

MH: ¿Era de los primeros que hiciste?

PS: Sí

MH: Por que aquí no tiene fecha, pero aproximadamente...

PS: Yo creo que fue en el 90...

ACH: Por que le comentaba a Magaly que tal vez cocías el cabello con aguja de chaquira.

PS: Sí

MH: También veíamos como en la parte de abajo del vestido tiene como puntos, como hechos con un punzón, bueno los vió Amelia... ¿eso era como para hacerle un efecto de encaje? Hasta abajo, por que hay unos como puntitos...no sabemos si es parte como de un patrón...

PS: A ver, ah, sí, sí. (se acerca a la obra) ah, eso es a lo que te referies... sí.

MH: Y abajo también tiene ¿sangre? ¿también?

PS: Sí

MH: y ahí ¿cuál era la idea? Del color...

PS: Para que diera un contraste yo creo...

ACH: Sí por que de lejos se ve como una faldita de tul, que realza el color...

PS: Sí

MH: Como las crinolinas ¿no? y entonces estos textos son parte de los diarios ¿no?

PS: Son solamente una selección , en los espacios del MARCO (Museo de Arte Contemporáneo) entonces se encontraban en el pasillo estaba encima y todo oscuro, solamente tenía la iluminación cenital daba la sensación como en el Museo de Antropología veía las piezas aparecer, flotando no percibías tanto la presencia de la vitrina, cuando te acercabas...

ACH: Daba la idea de un objeto antiguo, ropa de finales del siglo XIX.

MH: Ah, sobre esta pieza estaba pensando que usabas también sangre menstrual... (refiriéndome a la pieza A.F. Amnios, 1998) no ¿verdad?

PS: No, hay muchas connotaciones feministas con esto para la sangre menstrual., pero no... no es mi idea...

MH: ¿Éstas son las piezas que hiciste con las secciones del cabello que te cortaste? (viendo las piezas de la sala)

PS: Sí, de hecho ésta es la que te comentaba (se refiere a la pieza

Ch'ulel, 2000) donde los textos dicen justicia, confianza, amabilidad, fortaleza, esperanza, eran 27 cualidades, esto hice con la sangre que si va desapareciendo pero esa es la condición de la obra.

ACH: Entonces este tono era más...

PS: El color era mucho más intenso. Pero digo, no le puedes poner algo, si le pones algo y lo manchas, digo, va a ser otra cosa y no hay un polímero, o sea se haría como un plástico.

ACH: Pero ¿no se puede?

PS: Provisionalmente sería un polímero pero se va deshaciendo si hay algo orgánico dentro lo afecta.

MH: Entonces lejos de preservar acelera el proceso de destrucción.

PS: Pues no se puede, por que ésta es la condición de la obra y el coleccionista lo sabe...

MH: Y estos que son bidimensionales (piezas Para C, s/f, y Mapa 1995) ¿es seda?

PS: Sí y estos son más fáciles de conservar, puedes moverlos de un lado a otro, es mas fácil de controlar la iluminación, le entra menos aire.

MH: Son como los estuches de los daguerrotipos.

MH: (viendo la pieza Para C, s/f.) y estas ¿qué tipo de semillas son?

PS: Se me acaba de olvidar el nombre de esta como vaina y está llena de semillitas que se desprenden y están bien conservadas, digo hay registros de semillas y cabellos desde Mesopotamia, pero el problema siempre es el aire...

ACH: Que esas semillas también las han encontrado en entierros.

PS: Sí

ACH: Y el papel arroz ¿cuál es la presentación que tú compras?

PS: Ah, pliegos. Ahora quisiera hacer algo de papel, pero no...digo, he hecho papel pero muy casero incluso como estos talleres de niños donde les enseñan como puedes reciclar tu papel.

MH: Y esta serie, el de hecho que las nombres con distintos... por ejemplo la de Ch'ulel y Moan, ¿están totalmente conectados con la nombre de la serie?

PS: Sí por que tiene que ver con la serie, tiene que ver con esa idea, como un punto de entrada y desarrollo de toda esa serie, por que cuando estoy a punto de desarrollarlo no tengo ese punto de referencia, que hace que tenga una unidad.

ACH: ¿Tú decidiste que la base fuera de mármol?

PS: Sí, me gusta el material, esa veta, blanco con una veta rosa, contrasta, a mi me encanta la piedra, digo ojalá un día pudiera hacer algo, pero uno no puede hacer todo con todo, digo, luego te engolosinas cuando te gustan las cosas del arte, quieres todo pero uno tiene que escoger cosas por que sino no puedes abarcar tanto.

MH: Tenemos muchas preguntas sobre el políptico, pero cada una de las variantes ¿a qué responden? mismo patrón formal.

PS: Estos son cortes cerebrales, son los 2 hemisferios y entonces te digo la corteza cerebrales, los corticales superiores . Ahora está científicamente comprobado sobre el lado izquierdo la parte razonable, personas felices tienen mayor incidencia en algún hemisferio, aparte la anatomía es bellísima.

MH: Ahora este cambio de estas series que son más por el lado de la prenda a la serie de a,b,c, o mar que cada vez hace menos referencia y tienen cierto grado de abstracción, es ir avanzar más hacia ese lado.

PS: Sí, hay formas que tienen un sonido y entre más claro es algo más puntual, un toque como de diapasón, esa serie musical, muy marítima, con formas más estructuradas yo creo que mis investigaciones están muy enfocadas al cuerpo y a la reflexión , a la conciencia, del

vivir y el hacer.

MH: Por ejemplo hay una que se llama creo que Pleura, la que es del corazón te avocas más a la cera para esta representación, ¿también es eso, como ir fragmentando el cuerpo e irlo analizando parte por parte? ¿es como un método? Decir: cerebro, corazón...

PS: No, no, digo quizás pueda ser pero no lo veo así por que en realidad esta es una de mis preguntas, es más un flujo de procesos, estás o no estás, es un todo por que si tú crees que estás en un sitio, esta retícula que está en el cerebro, quieras a no estás mas ubicado sientes el palpitar, por eso el catálogo de Septum hay que verlo que en realidad se llama Septum es la membrana que divide el lado derecho del corazón ,cuando naces es cuando se crea pues no lo necesitas, es tu lado de ser vivo y esa membrana se crea cuando naces, pero está en el corazón y por otro lado toda la serie el tema es muy marítimo y formal, el concepto es muy orgánico y corpóreo, no sé hay esos diálogos en la obra no son tan directos, yo no soy tan directa, digo quise ser muy concreta y ya no sé cuantas horas llevamos (risas)

MH: Muchísimas gracias.