

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
PLANTEL: ACADEMIA DE SAN CARLOS
ORIENTACIÓN: ESCULTURA

“PIGMALIONES QUE DEFRAGMENTAN LO FEMENINO, GALATEAS QUE
DECONSTRUYEN EL GÉNERO: UNA APLICACIÓN ARTÍSTICA”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES
PRESENTA:

LORENA GABRIELA DE LA PEÑA DEL ÁNGEL

TUTORA: DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE (ENAP)

MÉXICO D.F. NOVIEMBRE 2013



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



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.

INDICE

PARTE 1 (8-116)

1. Del Pigmalionismo a la reconstrucción afectiva.

1.1 El mito de Pigmalión y Galatea revisitado	9
1.1.1 De la agalmatofilia al fetichismo por las muñecas.	20
1.2 Teorías del deseo.....	28
1.2.1 El objeto de deseo en el psicoanálisis	29
1.2.1.1 La figura del tótem	29
1.2.1.2 Descubriendo a agalma.....	35
1.2.1.3 De lo real, lo imaginario y lo simbólico	41
1.2.2 Post estructuralismo: de la <i>deconstrucción</i> y <i>el cuerpo sin órganos</i>	45
1.2.2.1 .El deseo en Deleuze	46
1.3 Perspectiva de Género.....	56
1.3.1 El cuerpo reinventado: Teorías de los afectos:	56
1.3.2. El cuerpo es un agente, no un recurso.....	59
1.3.2.1 Autobiografía.....	62
1.3.2.2 Lo abyecto femenino.....	63

2. Pigmaliones vs Galateas

2. 1 Pigmaliones que fragmentan lo femenino	66
2.1.1 La mujer desmontable: Entre Dalí, Duchamp y Bellmer	73
2.1.1.1 El cuerpo inerte	73
2.1.1.2 Trozos de sujeto: Le poupée	79
2.2 Galateas que deconstruyen el género	86
2.2.1 El cuerpo como no lugar.....	86
2.2.2 Identidad, Autobiografía y lo abyecto femenino: Cindy Sherman, Louis Bourgeois y Kiki Smith	97
2.2.2.1 Autobiografía social: Cindy	100
2.2.2.2 . Lo abyecto en Kiki Smith	103
2.2.2. 3 El anti-Edipo de Louise Bourgeois	109

PARTE 2 (117-158)

3. Una aplicación Artística

3.1 Antecedentes	118
3.2 Experimentación plástica:	121
3.3 Bizcocho	137
3.3.1 Análisis Iconológico.....	138
3.3.2 Fundamentación del sitio específico.....	142
3.3.3. Experiencias	145

3.4: Análisis Iconológico de “muneca de pastel #5”	146
3.5 Análisis iconológico de : “La niña negra”	155
CONCLUSIÓN	159
FUENTES DE CONSULTA	164
INDICE.....	1
INDICE DE ILUSTRACIONES	163
INTRODUCCIÓN	3

INTRODUCCIÓN

En el ejercicio creativo además de razones y porqués, existen métodos, es por ello que el trabajo que se presenta, constituye una ardua labor que refrenda un compromiso primero con el arte, y por supuesto, con la Universidad Nacional Autónoma de México, espacio de reflexión, cuna de oportunidades que propicia un pensamiento crítico, útero de ideas, cálido y plural.

Para comenzar, será necesario posicionarme en el aspecto discursivo del arte mismo, y mencionar que en la obra que realizo y en la que se tomó en cuenta como referente para esta investigación, están presentes preocupaciones honestas, subjetivas, pero también sociales, ya que responden a un esquema contemporáneo en las cuáles se inscribe lo personal como el reflejo de las grandes estructuras de poder a nivel internacional, ya que la auto exhibición del creador siempre presupone una elección de acción del sujeto ante las diversas reacciones posibles de conducta que ofrece el mundo. El artista en su problemática para fundamentar su labor creativa, responde a su percepción de la realidad, una realidad constituida por su tiempo, entorno, el paisaje natural y paisaje social que conforman su experiencia de existir.

En 1970 Kate Millet publica su obra “Política sexual”¹ y nos deja el lema Lo personal es político. Lo cual da lugar a la afirmación de que todo método de conocimiento está condicionado por una determinada noción del mundo.

En la época contemporánea es claro el carácter objetual que tiene el cuerpo humano, en medio de la tecnología aplicada al cuerpo, con la cirugía estética, los *gadgets* tecnológicos y demás accesorios bio-mecánicos los límites se diluyen.

Los cuerpos de hombres y mujeres han roto el límite cultural, tratando de adaptarse a un sistema que se materializa como innovador, pero basta hacer una

¹ Este libro pertenece al feminismo norteamericano de los años setenta, y fue la tesis doctoral de la autora, quien además de teórica feminista, es escultora y fotógrafa. En este libro la autora defiende su postura armada de las herramientas teóricas del marxismo, el psicoanálisis y el anticolonialismo.

vuelta de cuello en la historia y queda manifiesto que estos procesos de elección de paradigmas y arquetipos de lo bello y lo deseable están impuestos e invocan tiempos antiguos.

Celia Amorós nos habla de la mirada aristotélica sobre la mujer, en la que resulta inquietante ver como ésta, es categorizada como instrumento en la posición de cuidado de la *polis* griega, la cual la toma como un ser libre, pero al mismo tiempo la ata a un manejo adecuado de su vida, el cual solo puede ser satisfactorio si está bajo la tutela de un hombre:

...La mujer como instrumento no puede ser espontáneamente productiva sino en la medida que es manejada por otro, luego esta producción natural tendría su fundamento en algo distinto del que produce. (Amorós, 1994, p. XIX)

Resulta paradójico e ilógico pensar que alguien libre e igual posea a otro libre e igual. Sin embargo, a pesar de las inconsistencias de esta forma de ver el mundo tan equitativa, encontramos, en esta tesis, una reflexión en el terreno artístico, del sometimiento de un ser libre, sobre el otro, en un esquema que a partir del simulacro, trasluce violencia de género.

Tras el análisis del esquema de representación de dicho ser libre, encontramos que la adoración por el objeto escultórico es un fenómeno llamado *agalmatofilia*, sin embargo, a lo largo del texto, encontraremos que el término está construido por estructuras que van más allá de la representación escultórica y el paternalismo del artista, también responden a conductas de violencia, de mutilación y de abyección, en dónde el solo esquema de representación, incluso fragmentado de la mujer, se convierte en una provocación de deseo a nivel de filia sexual.

Aunque revisaremos en el primer capítulo esta visión fundamentada en el psicoanálisis, es importante recalcar que el presente trabajo plantea un postura desde la estética, desde las humanidades, se dota de herramientas sociológicas y de reflexiones psicoanalíticas, que si bien refuerzan la comprensión sobre nuestro tema de estudio, no toman el lugar del análisis semiótico, y sobre todo de la

experiencia creativa generadora del discurso en el cual está inscrito esta investigación.

En un ejercicio multidisciplinar será necesario recurrir a las ideas de muchos pensadores, pero ahora y desde la representación, me ha interesado el cómo estos objetos artísticos han generado un apego, se han convertido en fetiches, las muñecas.

Por ello, en el primer capítulo revisaremos el pensamiento occidental en la teoría del deseo donde se ubican *Caos, Eros y Thanatos* y en la concepción grecolatina del deseo femenino en la obra de Ovidio: *Metamorfosis* y *Heroidas*

Por otro lado fundamentando la teoría psicoanalítica del deseo, tomando en cuenta *lo siniestro* de Freud, que se inspira en la obra de Hoffman *El hombre de Arena*, donde Olimpia es un autómata.

Llegando a un discurso que se desglosa de la agalmatofilia y el pigmalionismo, al fetichismo por las muñecas, para soslayar a la muñeca como metáfora de la mujer, y poner en tela de juicio la construcción del término “mujer” como un monumento. Para ello llamaremos genéricamente “pigmaliones” a los creadores de simulacros femeninos, los cuáles violentan a las mujeres, y por otro lado, nombraremos “galateas” a las creadoras de objetos de representación figurativos en los cuáles deconstruyen no sólo el objeto artístico, sino también hacen visible su inconformidad con los esquemas arquetípicos designados para ellas como sujetos.

He aquí los referentes artísticos para esta investigación:

- Pigmaliones: Revisaremos el texto de Salvador Dalí *La mujer desmontable*, la instalación *Le étant Donées* de Marcel Duchamp, y *Le poupée* de Hans Bellmer. Los tres se estructuran bajo el esquema freudiano de *Lo siniestro* y el pensamiento de *El erotismo* de Georges Bataille.
- Galateas: Las versiones de muñecas de tres artistas con perspectiva de género, Cindy Sherman, Kiki Smith y Louise Bourgeois, las cuales retoman

el psicoanálisis Lacaniano y el pensamiento posestructuralista del cual retomaré específicamente el concepto de deseo en Deleuze y el pensamiento de Michael Foucault

La reflexión de esta doble triada de creadores es el punto de partida para una serie de reflexiones en dónde encontraremos presente la violencia de género contenida en la representación de lo femenino como un esquema que desarticula al sujeto.

Y por otro lado, la duda ante el psicoanálisis de Freud, que nos plantea el deseo como una ausencia, así, la revisión de las *galateas* nos dejará ver que precisamente por esa ausencia, tras remover y desmontar al objeto, el sujeto ha muerto o tal vez nunca existió.

En la segunda parte de este trabajo analizaremos la aplicación artística que se presenta como resultado y como motivo de las indagaciones de la primera. Cabe mencionar de que llamaremos aplicación artística a estos resultados, ya que si bien, este proyecto pertenece en rigor la modalidad de escultura en el posgrado en Artes Visuales, y la reflexión de la primera parte prepondera al objeto tridimensional, los efectos tangibles del proceso se diversifican en ramas que valdría la pena no categorizar en una disciplina.

Es importante mencionar también, que la obra que se presenta para esta investigación es sólo para ejemplificar la técnica, los motivos y el lenguaje utilizado por la creadora, pero no pretende ser un catálogo de obra final, pero refleja en rigor toda la construcción que emana de la primera parte, en ese sentido, tómesese esta introducción como una declaración de la artista a favor de la continuidad en el ejercicio creativo en pro de la obra que sigue en proceso.

Al cambiar el objeto de representación tridimensional, utilizado en el campo de la escultura, expandirlo en el sentido que utiliza Rosalind Krauss, y tomar en cuenta un objeto manipulado, de-construido, fragmentado como esquema de representación de lo femenino, se genera la reflexión; pensar si el término de “lo

femenino” también deberá deconstruirse y reconstruirse tomando en cuenta la experiencia, la memoria e incluir una visión del hoy llamado giro afectivo.

En tanto a la creación de escultura valdría decir que lo presentado no se inscribe en una definición científica donde lo fundamental sería explicar las dimensiones de profundidad, altura y anchura.

En un contexto contemporáneo, donde la técnica no es ya lo fundamental para argumentar la validez de una propuesta artística, cabe señalar con puntualidad, que el objeto escultórico será conformado en una propuesta de representación del cuerpo femenino como un simulacro del sujeto en toda su extensión, no sólo en apariencia, sino en sustancia. Es por ello que en esta investigación el término *agalma* será parte medular en la fundamentación de la sustancia tanto del objeto de representación artística escultórica, como en la conceptualización del deseo como motor de estas creaciones.

PARTE 1

1: Del Pigmalionismo a la reconstrucción afectiva.

1.1 El mito de Pigmalión y Galatea revisitado

Bien es cierto que la mujer es por sus cualidades un personaje que la historia ha descrito como el objeto de deseo, contradicción pensarla como objeto cuando al mismo tiempo la concepción de lo femenino la relaciona directamente con la vida, con la Tierra, el agua y la fertilidad, todos estos conceptos ligados directamente con la naturaleza, con la existencia.

Estudiando la representación de lo femenino encontramos una serie de imágenes que han ilustrado y conformado la iconografía que hoy conceptualizamos como *lo femenino*. Es una construcción concebida desde lo masculino, desde lo platónico, en los cuales la vista y el oído se evalúan como sentidos de mayor envergadura en comparación a los otros sentidos.

Al pensar en una mujer como un elemento de la naturaleza, es factible encontrar un sin número de representaciones femeninas en donde la mujer es una hibridación entre lo humano y lo animal, donde es poseída, violada, raptada, enamorada o transformada en partes o figuras completas de animales, y dónde se sugiere la desaparición de la mujer una vez cumplida su misión maternal, y también a la muerte de la virgen.

Es preciso aclarar que en la escultura, la belleza y la representación del sujeto femenino han sido pausados en diferentes momentos de la historia del arte. Esto, debido por un lado, a la crítica que sufre la representación en la época de las vanguardias, y luego, como consecuencia de los nuevos modos de hacer arte en la posmodernidad, la no figuración, momentos en los cuales, la mujer no aparece

como un referente con el valor que poseía hasta los últimos momentos del siglo XIX, hablando de escultura.

Sin embargo, el uso del símbolo y del mito de Pigmalión y Galatea que se desarrolla en esta tesis, se nutre de ejemplos a lo largo de toda la historia de la representación no solamente escultórica, sino en diferentes expresiones artísticas.

En este orden de ideas, es visible cómo la mujer que es representada en la escultura desde la época de los griegos, está plasmada por sobre todo en sus cualidades físicas, como una cosa que se consume, como un objeto de deseo, susceptible de ser poseído.

El mito clásico de Pigmalión y Galatea nos servirá para enmarcar la problemática de género que abordaremos en este proyecto con un enfoque desde el terreno de la afectividad, reconstruyendo los estatutos desiguales en los cuales el discurso artístico de la representación de las mujeres será soslayado y enunciado nuevamente con un propósito más equitativo.

Para nombrar a los dos personajes principales que protagonizan esta investigación, es necesario revisar el relato de Pigmalión y Galatea.

Los orígenes de la historia aparecen en el mediterráneo oriental, y el mito refleja las relaciones de género en sociedades que pasaron del matriarcado al patriarcado.

La leyenda de Pigmalión menciona una ceremonia de matrimonio sagrado en la que el rey desposaba la imagen de Afrodita o, más bien de Astarté. Si esto fue así, el relato tiene, en cierto sentido, realidad, no refiriéndose a un hombre sólo, sino a una serie completa de hombres, siendo más apropiado referiré a Pigmalión como un nombre genérico de los reyes semíticos en general y de los de Chipre en particular.(...)como la costumbre de la prostitución ritual en Pafos cuentan que fue fundada por el rey Cíniras y obedecida por sus hijas, podemos conjeturar que los reyes de Pafos hicieron la parte del novio divino en un rito algo menos inocente que la forma de matrimonio con una estatua: en concreto que en ciertos festivales cada uno de

los reyes hacía de varón con una o más prostitutas sagradas del templo, las que, su vez, hacían de Astarté para su Adonis real. Si esto fue así, hay más realidad de lo que comúnmente se ha supuesto en el reproche que los padres cristianos hacen de ser la Afrodita Adorada por Cíniras a una vulgar prostituta. (Tomas & Justo, 2005)

Lo citado refiere a que la tradición de las bodas con esta representación de la diosa Astarté, indican una fascinación y un poder en la figura femenina, por lo cual, para Pigmalión (representante genérico) su trono dependía del amor que tuviera por la diosa a través de la estatua o la prostituta, en fin, a la diosa expresada en la representación de la misma.

Sin descartar el sentido histórico de las raíces del mito, la perspectiva que se desarrolla en esta tesis corresponde a Ovidio Publio y su libro *Las metamorfosis*. La cual, es el reflejo de la solución masculina de un rey a sus preocupaciones en el terreno amoroso y afectivo; denotando la imposibilidad de entablar relaciones con las mujeres griegas, las cuáles para él, eran seres mundanos.

Las *Propétides* fueron descritas por Ovidio en su libro "Metamorfosis" como mujeres de la isla de Chipre que habían descuidado el culto por Afrodita, por esto la diosa las hizo impúdicas más allá de todos los límites. Estas mujeres por sus características fueron despreciadas por Pigmalión y los dioses las transformaron en rocas, resulta paradójico que las mujeres se transformaran en rocas, y Pigmalión construyera de marfil una escultura que se convertiría en su mujer.

Se ignora que lazo unía a Pigmalión, rey de Chipre, con estas desvergonzadas, pero según Ovidio las aborrecía. Más aún: hacía extensiva su obscenidad a todas las demás, por lo que odiaba a las mujeres sin excepción y vivía soltero y solo, disgustado por los innumerables vicios que la naturaleza ha puesto en el alma de la mujer, Así, pues, Pigmalión es uno de los primeros grandes misóginos. (Pedraza, Ejemplar dedicado a: Platós i platees: dones i violència als espais cinematogràfic i escènic, 2000, p. 32).

El mito de Pigmalión nos narra el idilio amoroso de un hombre desilusionado por las mujeres, por sus vicios y su maldad, por lo cual decide construir a su mujer

ideal, y en marfil blanco esculpe con una técnica maravillosa, una figura femenina, con proporciones que le inspiran el más intenso deseo, la ternura en sus rasgos faciales, y la suavidad de su piel, representada en material que pule para lograr plasmar esa tersura.

Era esta una doncella que tenía la apariencia de una viva realidad; podía decirse que tenía vida y que, a no ser por el pudor que la retenía, quería moverse, hasta tal punto el arte se disimula a fuerza de arte (Ovidio, 2002, p. 209)

Este extracto de la narración de Ovidio nos permite asimilar el sentido del pudor que se suscribe en la obra las *Metamorfosis*, el cual advierte el carácter de sumisión como una de los mejores atributos femeninos.²

La blancura y la inmovilidad de ese marfil aludirían ya a la cualidad del pudor. Y Pigmalión se excitará por ese mismo pudor. Se enamora de su obra (Didi-Huberman, 2007, p. 96)

Pigmalión se ve vencido por el furor divino y al final cede ante la belleza de su creación, se ha enamorado de una escultura, le parece que el mármol puede ser tan suave como la piel de una mujer, y así, comienza su idilio amoroso con la efigie, su mente y su amor le dan la temperatura necesaria para pensar que la estatua es capaz de sentir y responder a sus caricias. Le lleva regalos y busca complacerla de diversas formas, todo esto logra conmover a Afrodita, quien sorprendida por el amor del hombre, le concede la felicidad dando vida a su obra de arte, convirtiendo a Galatea en mujer viva.

Pero las características de Galatea, seguirán siendo el silencio y la sumisión. Sensual pero virginal, sólo destinada a complacer al varón, compañera de cama y enfermera, objeto de deseo y con destino: la maternidad, preservar la humanidad, dar su cuerpo y la belleza de éste a la posibilidad de continuar la especie humana.

² Para esta investigación ha sido de gran utilidad revisar la producción de la Profesora Erika Bornay quien realiza un análisis iconográfico de la misoginia a través de la historia de la representación, basándose en la expresión pictórica, y dedica una parte de su trabajo al análisis de las mujeres que experimentan metamorfosis en la obra de Ovidio.

El amor que siente Pigmalión por su obra, es sin embargo de sentido único, exige la catalepsia de su objeto, su no respuesta, la no reciprocidad. (Didi-Huberman, 2007)

En este sentido se visibiliza el carácter patológico que está inmerso en el mito de Pigmalión y Galatea, el cual se abordará más ampliamente en el próximo apartado.

No obstante, antes de este mito, ya existían varias historias que nos planteaban este amor por el objeto que presumiblemente representaba a la mujer mediante un objeto escultórico.

La escultura del arte antiguo nos sigue sorprendiendo en el siglo XXI, no sólo se trataba del oficio de los artistas, la sensibilidad y la gracia de las figuras representadas, las piezas escultóricas parecían contener el *aura* de la que hablaba Walter Benjamín, dotadas de una pasión y sensualidad, el artista veía todo su ser en las piezas y construía objetos susceptibles de provocar deseo

La muñeca vista como un objeto artístico es muy antiguo, pero, habrá de ser diferenciado de las figurillas religiosas para venerar a la fertilidad, está muy lejos de tener el uso que tuvieron en los inicios de nuestra especie social pero al mismo tiempo existen similitudes que pueden confundir una con otra.

La *venus de Willendorf*, la escultura primigenia encontrada en 1908 en el norte de Austria, es hoy en día la más antigua figura escultórica de representación femenina conocida, tanto ella como la *Venus de Laussel*, de *Lespungue*, de *Brasempouy*, y demás figuras del paleolítico, conservan el valor histórico de haber sido utilizadas con un uso ritual. Son piedras, sí, pero al adquirir una forma que se parecía a las mujeres, la piedra misma pareció absorber atributos femeninos, y tener un poder en sí, poder que le brindó su forma.

En la historia del arte, la figura femenina ha sido uno de los principales motivos de la creación, y ha sido idealizada, generando arquetipos de belleza y perfección. Pero siendo el arte figurativo, representación de la realidad, aún en el

hiperrealismo, hay una lejanía natural del objeto de representación, con el sujeto representado

Sin embargo, existen investigaciones de reciente publicación sobre este deseo que causan las esculturas, de forma específica, sobre la belleza contenida en las piezas de representación de lo femenino, por ejemplo y muy al caso, el trabajo del Neurólogo V.S. Ramachandran, que ilustra el documental de la serie “How Art Made the World” de la BBC, en dónde se estudia a *la Venus de Willendorf*.

En dicho documental, el Profesor explica su experimento “The herring Gull Test” en el cual nos muestra su comprobación ante la experiencia con gaviotas, de que los estímulos cerebrales pueden constituir las razones por las cuales los ancestros crearon la *Venus de Willendorf* y las demás *venus* de la antigüedad con una anatomía determinada por la exageración de unas partes del cuerpo y la exclusión de otras.

El experimento se dejó ver que los polluelos de las gaviotas se acercaban a comer del pico de su madre, el cual tiene una mancha roja, y parecían acercarse al pico reconociendo la franja, y respondiendo a ella. Luego entonces, el experimento consistió en acercarles una vara de madera plana con una franja roja del mismo color que la del pico de la gaviota, los polluelos se acercaron. Entonces, en una segunda prueba, se les presentó a los polluelos una vara de madera con tres franjas, a lo cual, ellos respondían con más rapidez y con más emoción. Este experimento llevó al científico a las siguientes observaciones:

When the chick looks at this elongated object with three red stripes it responds even more than it does to a natural peak (Ramachandran, 2005) ³

Revelador, asumiendo que nuestros ancestros tuvieran este mismo principio, y proyectándolo a la actualidad, se podría fundamentar el por qué se prefieren las

³ Cuando los polluelos miran el objeto alargado con las tres líneas, responden aún más de lo que lo harían frente a un pico natural.(traducción: Lorena de la Peña)

representaciones exageradas sobre las naturales, o más allá, por qué se prefieren los simulacros que la realidad.

I think there's an analogy in that what's going on in the brains of our ancestors, the artist who were creating these Venus figures were producing grossly exaggerated versions, the equivalent from the brain of what the stick with the three red stripes is for the chick's brain. (Ramachandran, 2005)⁴

Lo dicho por el científico permite hacer una lectura desde el fenómeno de la representación exagerada de las mujeres a lo largo de la historia del arte con una perspectiva científica desde el estudio neurológico, que por un lado explicaría ciertas poses y deformaciones del cuerpo llevadas a cabo desde hace aproximadamente 25 000 años (antigüedad que los arqueólogos atribuyen a estas piezas).

Este experimento fundamenta su investigación en la presunción de cómo podría funcionar o haber funcionado el cerebro de nuestros ancestros y lo equipara de forma indiscriminada con esta conducta presentada por las gaviotas.

Y aunque este documento resulta revelador y sigue desarrollándose, aún cuando se comprobara que existe en el ser humano una estructura cerebral que emule cierta actividad cerebral que elige la exageración y tiende a la selección de los cuerpos en ciertas zonas, resulta insoslayable observar el carácter de violencia y sometimiento al sujeto femenino ante su representación escultórica realizada por varones en varios momentos de la historia. Ya que no sólo las representaciones mutiladoras y grotescas atenderían a una necesidad cerebral. Este tipo de representaciones constituyen social y políticamente un poder que define arquetipos físicos y de conducta para las mujeres.

⁴ Pienso que existe una analogía en eso que pasaba en el cerebro de nuestros ancestros, los artistas que crearon esas figurillas de Venus estaban produciendo versiones exageradamente grotescas, el equivalente para el cerebro de lo que el trozo de madera con las tres líneas rojas es para el cerebro de los polluelos. (traducción: Lorena de la Peña)

Por ello el mito de Pigmalión y Galatea es aplicable a muchos ejemplos en la representación a lo largo de la historia de Arte, no sólo a los que se refieren directamente a este mito (y tan solo de esas obras podría elaborarse una profunda investigación), el carácter pigmaleónico del creador enamorado de su obra alude más allá de un sentimiento de apego a lo creado. Cuando lo creado es una “Galatea” estamos ante un fenómeno que supera el sentimiento paternal del artista con su creación, el fenómeno revela una necesidad del creador por la elección de lo virtual por encima de lo real, de lo exagerado por sobre lo “normal”, de lo artificial sobre lo natural.

En este orden de ideas viene al caso un ejemplo escultórico de gran utilidad para ejemplificar este sentido de la exageración, de la mutilación y de la no aceptación de la realidad, de una necesidad aparentemente natural por lo virtual.

Artemisa de Éfeso es una de las piezas de representación femenina de más

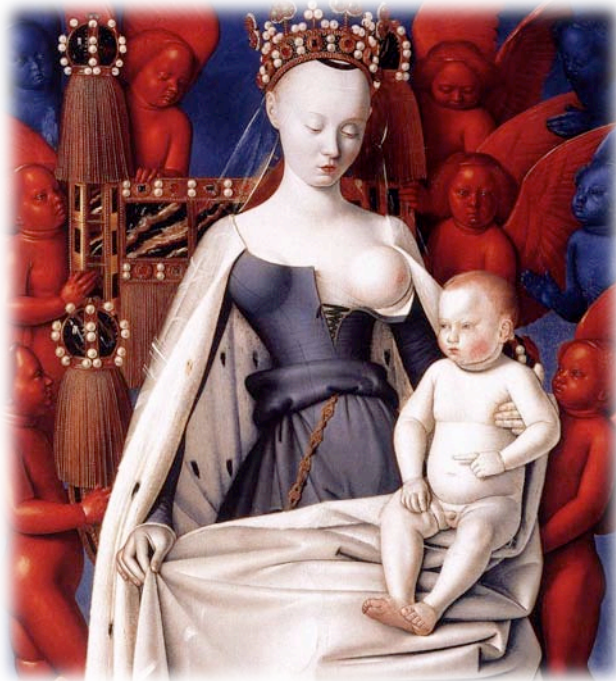


Ilustración 1: Virgen de Melun, Jean Fouquet 1450.81x81 cm
Real Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica

tradición y ambigüedad, ya que por un lado, tenemos multiplicados los apéndices/senos, como un símbolo de fertilidad, nutrición, pero también de la simbología de la madre protectora controladora, dadora de los elementos que se requieren para poder subsistir, bienes preciados por el hombre y la mujer, determinantes en la cultura antigua. También en la visión del arte clásico; cabe mencionar por ejemplo, las madonas nutricias como la de Jean Fouquet (véase Ilustración 1) en la cual observamos a una mujer con rasgos extremadamente fríos, artificiales, que nos acercan a la representación de la

Virgen Fetichizada, intocable, con los elementos propios de lo femenino y lo maternal, pero también turbadora.

La corporalidad ideal femenina al menos desde el Renacimiento se ha definido por la “levedad”, por una cierta inmaterialidad y esas características siguen teniendo el dibujo ideal de la mujer perfecta. (Bernández Rodal, 2009, p. 271)

Otra figura relacionada en la herencia pictórica del Arte Barroco en este caso, resulta *La mujer barbada del Españolito*, que si bien responden a una historia de tradición temporal, a un personaje que se puede determinar que existió, también es cierto que resulta desconcertante por no poder identificar de forma clara a que sexo pertenece, se convierte en hermafrodita, contiene al igual que la Afrodita de Efeso, una ambigüedad turbadora.

El antiguo significado de Artemisa puede entenderse como un equilibrio en el umbral entre las fuerzas opuestas de lo indómito y lo salvaje, lo civilizado y lo primitivo, siendo una de las funciones de la diosa, favorecer la necesaria reconciliación de esos valores en conflicto (Flynn, 2002, p. 31)

En el terreno de la escultura encontramos que esta representación se manifiesta en las esculturas clásicas de Fidias y Policleto, su influencia en el Renacimiento italiano con las esculturas de Miguel Ángel, y desde la Roma Barroca como capital del Arte que daría espacio para la creación de “*El éxtasis de Santa Teresa*” y la gran producción de Bernini, cumbre en el terreno de la escultura y también de la representación erotizada y sacralizada de la mujer.

También Bernini habrá de recrear escenas descritas en las *metamorfosis* de Ovidio, en las cuales se refleja este gusto por los personajes mitológicos y de las mujeres que se convierten en animales, plantas o seres de la naturaleza.

Como lo podemos observar en la pieza *Apolo y Dafne*, dónde se ilustra la historia de una mujer joven que ha decidido vivir disfrutando de su vida, en paseos con la naturaleza, negada al placer sexual, porque la belleza y el placer los obtiene de

otras fuentes, como la observación y los cantos. Ha decidido ser virgen y estar a gusto con ello, no pudiendo soportar el yugo del hombre, loca por la libertad (a los pesares de su padre, quien le pedía que como lo dictaba el destino, ella debía de buscar un hombre a quien servir, darle un yerno). Sin embargo, por su belleza, provoca el deseo de Apolo.

Es entonces cuando podemos citar las palabras de Dafne al ser forzada por Apolo, queriendo poseerla por la fuerza, luego de una persecución, donde ella decide dejar su cuerpo femenino, que se ha convertido en su enemigo, al convertirla en un objeto de deseo.

Auxíliame padre mío, si los ríos tenéis poder divino; transfórmame y has que yo pierda la figura por la que he agradado excesivamente (Ovidio, 2002, p. 27)

Con esta cita se vislumbra cómo en la visión de Ovidio, la mujer es concebida como un objeto de deseo. La escultura de Bernini ilustra el momento exacto de la transformación de lo humano en planta, del clímax de la narración, en donde Dafne renuncia a su cuerpo humano por ser culpable de provocar deseo, una vez más: la culpa.

Situémonos ahora, dando un salto considerable, en el arte del Neoclásico, en dónde encontramos una gran cantidad de obras que retoman el mito de Pigmalión y Galatea, no sólo porque Ovidio es revisado como una de las fuentes principales para conocer e indagar en las historias e la mitología griega, también porque los nuevos descubrimientos tecnológicos se adaptan a la forma en que el mito de Pigmalión también se adecua y convierte a Galatea, más que en una escultura, en un artefacto vivo complaciente.

...el cuerpo neoclásico puede verse como un espejo del cuerpo político, como el código de un conjunto más profundo de preocupaciones sociales, cuya interrumpida superficie parece proporcionar confirmación visual a su integridad estructural. (Flynn, 2002, p. 102)

Esta función simbólica fue fortalecida por la popularidad en el siglo XVIII y comienzos del XIX de espectáculos públicos en donde intervenían muñecas, maniqués de feria, autómatas con máquinas de reloj, figuras de cera, cuyo tratamiento ficticio del cuerpo fascinaba a los gustos más exóticos, a la gente de bajos estratos sociales y de la misma forma a las personalidades importantes quienes adquirirían estas figuras para su consumo doméstico, decorativo, para diversión o compañía.

El cuerpo simulado y animado ha figurado tanto en la forma de alegoría del acto creador como de símbolo de las aspiraciones y potencialidades inconcesas de la ciencia y la tecnología (Flynn, 2002, p. 10)

La tecnología vino bien para el momento histórico, pero en realidad, la función tanto en ese momento como en el actual, fue el de nutrir y refrescar el mito de un amor fetichista, y al mismo tiempo del amor por un objeto inerte.

Existen ejemplos de gran valor, como la gran cantidad de cuentos entre los que destacan *El hombre de Arena* de Hoffman y *El Nuevo Prometeo* (el célebre *Frankenstein*) de Mary Shelley. Además de toda una tradición de autómatas que acuñó Pierre Jaquet Droz, sin dejar de lado, que en la Historia del Arte, contamos con artistas como Kokoschka, quien enamorado y abandonado por Alma Mahler, manda a fabricar una muñeca con las mismas medidas y la adopta como compañera fiel e incondicional, para dormir, ir a la ópera y aparecer en algunos de sus cuadros. Se dice también, que el periodista español Ramón Gómez de la Serna además del artista Salvador Dalí poseían muñecas de uso digamos, doméstico, y José Gutiérrez Solana se pintó obsesivamente con otra. Además de las que hablaremos en este proyecto, las de Hans Bellmer.

Tal vez todo esto sea una simple proyección narcisista de los creadores, pero sin duda se convierte en “protesta” contra el ser de las mujeres reales, idea que es manifiesta en esta cita de otra célebre e icónica obra literaria, *La Eva Futura* de Auguste Villiers de l’Isle Adam publicado en 1886:

¿Por qué no construir una mujer que sea como nosotros queremos que sea?”, y como las mujeres son, “no sólo fantasiosas, sino también fantasía”,

por qué no “sustituir fantasía por fantasía” y “ahorrarle a la mujer el problema de ser artificial” (Citado en: (Bernández Rodal, 2009, p. 278))

No dejando de lado toda la herencia que también el cine nos ha legado para poder completar esta investigación y encontrar en los clásicos directores Fritz Lang, Luis García Berlanga, Luis Buñuel, Paolo Pasolini, Stanley Kubrick, el legado principal que se ha estudiado para este tema, además de una larga lista renovada de “Pigmaliões”, entre los que se revisaron filmes contemporáneos que comparten este amor narcisista por sus creaciones como los son, *Crazy moon* (1987) de Allan Eastman, *Dolls* (2002) de Takeshi Kitano , *I'm a cyborg but is Ok* (2006) del célebre director coreano Park Chan-wook, y recientemente *Lars and the real girl* (2007) film hollywoodense dirigido por Craig Gillespie y escrito por Nancy Oliver quien fue nominada al Oscar como escritora del mejor guión original en 2007.

1.1.1 De la agalmatofilia al fetichismo por las muñecas.

Existió una vez la adoración por el objeto escultórico y se le nombró Agalmatofilia, algunas autoras como Lucía Extebarría, lo nombran Amalgatofilia, otros autores, basados en el mito de Pigmaliön y Galatea usan los nombres de los personajes y le llaman o Pigmalionismo o Galateismo, otros más lo conocen por Eidolismo. Cualquiera de las denominaciones elegidas para nombrarle esconde un deseo necrofílico por la no respuesta, y en realidad, existe la patología nombrada en relación a este mito clínicamente designado *Agalmatofilia* de *Agalma : escultura* y *Filias: amor*: el amor por el objeto escultórico.

Esto queda de manifiesto en la práctica de la Agalmatofilia que podemos datar en tiempos antiguos como lo menciona Lucía Extebarría:

...ya en el siglo IIIa.C. una Afrodita esculpida por Praxíteles apareció una mañana en la ciudad griega de Cnido manchada por los blancos restos que un admirador de su belleza había descargado sobre ella (Extebarría, 2002, p. 348)

La representación de la mujer se ha visto limitada a emular arquetipos que hasta el día de hoy y en el sincretismo que es visible en las distintas expresiones culturales, continúan promoviendo el consumo del cuerpo femenino y culpando a la mujer de vivir su deseo.

La mujer funciona perfectamente para complacer y ser deseada, pero si ella busca placer, es malvada. En este sentido podemos comprender el hecho de que el silencio, la sumisión y la fragilidad, son de las características más admiradas en las mujeres, por ello, en la época contemporánea ha devenido la *agalmatofilia* en el fetichismo por las muñecas, porque el hombre ha preferido la representación de la mujer, a la mujer misma

Pero en este juego de representación están inmersas varias problemáticas. Por un lado, entender el hecho de que en realidad, lo que nos plantea la *agalmatofilia*, es que el hombre ama de la mujer su cuerpo y el deseo que éste provoca eróticamente en él, por ello, en la representación, al lograr en la escultura plasmar las características físicas que deleitan y provocan al hombre, la existencia, la carne, el juicio, todas las virtudes del ser humano femenino, son reducidas al simple hecho de vivir en su cuerpo, de ser mujeres y ser bellas. Preocupación que no atañe ni es enunciada exclusivamente por mujeres que abordan problemáticas de género, sería obtuso intentar explicar este fenómeno desde un afán tibio y que mengüe el daño histórico que se ha generado no sólo a las mujeres, sino a la especie humana. Cito un comentario del investigador José Antonio Marina a este respecto, quien en medio de un análisis profundo sobre las arquitecturas del deseo, hace la siguiente reflexión:

Es innegable la situación de dependencia y servidumbre que ha sufrido secularmente la mujer y sigue sufriendo en algunas culturas. Es también evidente su explotación sexual. La trata de blancas y la prostitución-negocios rampantes- son buena prueba de ello. Esta dominación se basa en dos prejuicios: la mujer es peligrosa y la mujer es incapaz de controlarse (Marina, 2007, p. 164)

Por ello qué mejor que desarmar a la mujer de su más amenazante poder, el de la existencia. Y la venganza amorosa de Pigmalión contra todas las mujeres que lo lastimaron en algún momento, será su rechazo, ya que debemos tener claro que Galatea no es una mujer, ni lo pretende:

La muñeca es una criatura fantástica, como la sirena, la esfinge, la ondina o la arpía. No es el retrato de una mujer, ni embellecido ni deformado: es algo distinto, autónomo (Extebarría, 2002, p. 320)

Esta nueva figura de la mitología, tampoco está inscrita en una herencia basada únicamente en el mito narrado por Ovidio, esta figura ha sido reencarnada (paradójicamente) en objetos inertes acomodados a la sociedad en turno y a los métodos y plataformas tecnológicas que existen, y complacen desde el terreno sexual a muchos individuos, ya que a fin de cuentas, aparentemente uno de sus fines más comerciales es el uso sexual.

“La muñeca no es más que el soporte de una fantasía narcisista, pantalla en la que se proyecta una masturbación, no un intercambio amoroso.” (Extebarría, 2002, p. 321)

A pesar de esta cita que retomo del texto de Lucía Extebarría, el cual claramente expide un aroma feminista, mi apreciación sobre el asunto es que en realidad, la muñeca en el sentido de la Agalmatofilia no es una patología que se concentre en el uso sexual del esquema muñeca, que si bien, en su tratamiento y en su forma resulta reduccionista, la complejidad de su existencia responde a necesidades “pigmaliónicas” que van más allá de la complacencia del deseo sexual.

El modelo de mujeres-muñecas es un modelo de feminidad basado en una estética “radical” de lo artificial que resulta atractivo porque es inalterable y manipulable. Es un modelo que intrínsecamente des-problematiza las relaciones siempre conflictivas en la vida entre los géneros. Es dócil, bella y obediente, pero también siniestra. Es la cara opuesta del modelo también ideal de mujer-madre que había constituido una de las formas simbólicas más potentes en las representaciones tradicionales. (Bernández Rodal, 2009, p. 281)

Los conflictos descritos por Asunción Bernáñez Rodal en la cita anterior, refieren y refuerzan el párrafo antes enunciado. Las muñecas no sólo complacen a Pigmalión en el aspecto sexual, su existencia completa la falta y la imposibilidad de convivencia entre los sexos, es espectadora frente al monólogo de su creador, ante el cual, su silencio pareciera una ovación de la “*novia Inorgánica*” como le nombra Pilar Pedraza a estas Galateas.

Sin embargo, esta cualidad de silencio y no respuesta, la pasividad contenedora, permisiva de cualquier tipo de vínculo físico y emocional, genera en el objeto una serie de nuevas problemáticas, este esquema, maniquies, muñeca, escultura, que es amado por Pigmalión, es testigo de los más grandes y oscuros pecados, Pigmalión ve en Galatea un amor fiel y auténtico, ya que los ojos ciegos, la ausencia de cerebro, de juicio, le permite a su creador ser el mismo sin miedo a ser juzgado.

Excitado por la danza y por el vino, había perdido su natural timidez.
Sentado junto a
Olimpia y con su mano entre las suyas le hablaba de su amor exaltado e
inspirado con
palabras que nadie, ni él ni Olimpia, habría podido comprender. O quizá
Olimpia sí, pues le miraba fijamente a los ojos, y de vez en cuando suspiraba:
–¡Ah..., ah..., ah...,!
A lo que Nataniel respondía:
–¡Oh, mujer celestial, divina criatura, luz que se nos promete en la otra vida,
alma
profunda donde todo mi ser se mira...! –y cosas parecidas.
Pero Olimpia suspiraba y contestaba sólo:
–¡Ah..., ah...! (Hoffmann, 2005, p. 39)

Ante este vínculo desnudo de la obra y el artista, comienza a surgir un miedo por parte del segundo, al dotar a ese objeto de tanto valor, al permitirle la complicidad sin tapujos de la verdadera personalidad y los horrores y bellezas de la intimidad del artista, parece nacer en algún momento, una conmoción, un pánico ante el

objeto, que cargado de tanta energía creativa, de tanto amor paternal, pueda revelarse al sentir una sobreprotección.

Se estremeció como cuando tocó por primera vez la fría mano de Olimpia, y la leyenda de la novia muerta le vino de pronto a la memoria; pero al abrazar y besar a Olimpia sus labios parecían cobrar el calor de la vida. (Hoffmann, 2005, p. 39)

Las dos citas anteriores que pertenecer a *El hombre de Arena* de Hoffman, además de referenciar claramente el sentido del fetichismo que representa este amor a los objetos, permite claridad en el tipo de fetiche del cuál estamos hablando, y tomaré la definición de Lucía Extebarría para este término:

Fetiche es el objeto al que su poseedor dota de un significado simbólico, de un "alma". Fetiche es un objeto que representa o simboliza otra cosa. (Extebarría, 2002, p. 25)

Sin embargo, será importante recalcar el sentido de suplantación que se genera con el fetichismo de las muñecas, no es que las muñecas representen a las mujeres, lo que sucede ahora responde más a un esquema de representación que compite con la mujer pero tomando una nueva figura, que propone un objeto de deseo el cuál suplantaré el "agalma" femenino, la esencia deseada, es por esto que tenemos que tener clara la diferencia entre lo que podría representar un simulacro de feminidad y de compañera sexual o amorosa, y el nuevo objeto que se ha formulado para satisfacer o menguar esa angustia de erotismo y soledad, sí pertenece a un sentido espiritual y funciona dentro de los rituales amoroso contemporáneos, pero, no funciona como un objeto que suplanta directamente a lo femenino con otro objeto femenino artificial, tomemos la siguiente cita para clarificar el concepto:

La diferencia entre muñeco de vudú y la erótica muñeca reside en que la muñeca no es metáfora o imitación de la mujer; la muñeca occidental no

intenta conectar con la mujer real (como lo haría la muñeca de vudú) sino que por el contrario, supone la huída de ella. El hombre occidental crea una nueva mujer no para atraer a la mujer real hacia sí, sino para evitar tener que tratar con la original. (Extebarría, 2002, p. 318)

Tomemos un ejemplo de una leyenda urbana, que no está ciertamente sustentada en una investigación, sin embargo, ha sido publicada en diversas ocasiones y diarios alrededor del mundo, y no ha sido negada por los historiadores o las autoridades alemanas.

Se trata de la creación de la muñeca inflable, la cuál es atribuida a uno de los personajes más controvertidos del siglo XX, Adolfo Hitler.

Cuenta esta historia, que además de las armas, diarios y provisiones alimenticias apenas indispensables que los soldados alemanes cargaban en sus mochilas, una decisión del Führer fue proveer a sus tropas de una herramienta útil y necesaria para evitar problemas a la causa. Se trataba de una muñeca que estaría doblada en su mochila y que con el fin de evitar la sífilis (enfermedad que sufrió Hitler cuando se relacionó con una prostituta judía en su juventud) funcionaría como el receptáculo y canal de las pasiones sexuales de los soldados impidiendo también la mezcla de razas.

El siguiente paso fue diseñar un prototipo que, como es natural, debía representar a la más pura mujer aria: rubia, de piel blanca y de ojos azules. Se encargó de su diseño a un danés, Olen Hannussen, en 1940. Pero Hitler fue más lejos dando indicaciones mucho más precisas, debía tener una altura de 1,76 m, labios y pechos grandes, piernas, brazos y cabeza articulada y un ombligo bien diseñado. Debería estar realizada en plástico galvanizado además de demostrar solidez y vigor, vamos estar preparada para los rigores del frente. Y claro había que ponerle un nombre, *Borghild*, que para algunos está extraído de la mitología nórdica, para otros es una expresión danesa que significa algo así como muñeca del pueblo. (Joseph, 2008)

Además de los fines políticos de gran talla, los cuales pueden ser perfectamente ilustrados en el ejemplo de las *Borghild* (ya sea una leyenda

contemporánea o un río que suena porque algo lleva entre sus aguas de realidad), las muñecas también constituyen un tema de estudio de las micro-políticas, tema abordado en la obra que se desarrollará en esta tesis y está presente también en la obra de las autoras que enmarcan la propuesta como referentes anacrónicos y sincrónicos.

Por otro lado si bien la remplaza, la muñeca no se ha pensado aún para suplantar a la mujer en algunos aspectos, por ejemplo, en el esquema maternal, sin embargo, mediante la revolución tecnológica que vivimos en la actualidad, viene a cuenta mencionar que indudablemente, uno de los fines de la ciencia es la posibilidad de generar vida excluyendo en el proceso a la mujer y su útero. Ya existen pues grandes avances en la clonación, se ha hecho con animales, como la famosa oveja *Dolly*, y un sin fin de pruebas en cucarachas, más lo que seguramente se ha velado por resultar además de peligroso y controvertido, una afrenta contra las religiones más conservadoras.

Pero no estaría lejos pensar en que una vez que se contara con la posibilidad de engendrar vida por medio de una matriz artificial, esta pudiera ser instalada en una especie de “Muñeca-madre” y ser ofertada abiertamente en infomerciales en T.V. o por venta en internet o incluso en sofisticadas boutiques, como un producto apetecible para los hombres solteros, o incluso para las mujeres, que a fin de no vivir en carne propia ese “desgastante proceso del cuerpo” adquieran un alter ego encargado de procrear y mantener viva la especie.

Mientras este escenario aún resulta para la mayoría de ciencia ficción, no imposible, pero aún proyectado como una posibilidad a futuro, no existe la duda en el crecimiento de la producción que las muñeca de uso sexual tienen hoy en día, bastaría ordenar por internet seleccionando talla de busto, piel, ojos,etc... para tener una por \$6999 dólares.

En cuanto a las mujeres de carne y hueso que asumen el arquetipo y rol pasivo de-muñecas son un importante número a considerar en los censos de población internacional,

Y maquillarse en nuestra cultura, ¿en qué consiste? En extender una crema que “tape” las huellas del paso del tiempo: que disimule las arrugas, oculte los poros y las manchas... que la piel aparezca como el “marfil” o el “terciopelo”, simulando casi no ser de carne. En definitiva, acercarse a las características propias de las mujeres inorgánicas. (Bernández Rodal, 2009, p. 276)

Estas *novias* inorgánicas son un fenómeno contemporáneo que ya se asume sin resaltar la violencia que implican y que asumen en su actuar y en su fisonomía. Lo importante, es no olvidar que con ellas se simula, se generan deseos con fines virtuales, y se fabrican experiencias evanescentes, tan frágiles y tan fútiles como lo es la vida en la “sobremodernidad”⁵.

Cuando el mensaje de la cultura en la que se vive, es que las muñecas son objetos sexuales o muñecas deseadas, no es extraño que para muchas mujeres la felicidad se alcance siendo el objeto correcto, o la muñeca adecuada. (Lamas, 2010)

No es un hecho menos el que a una artista le genere conflicto sobrevivir en un escenario con tales medidas, con un público voyeur de miradas cuchillantes, que la exageración no cabe en un tema como este, cuando en la televisión contemporánea además de la serie de infomerciales, de productos de belleza, de artículos y *gadgets muñequizantes*, robotizantes, alienantes.

Existen para todos estos discursos, tanto las cremas, cirugías plásticas y tratamientos de belleza que sólo las personas de gran poder adquisitivo pueden aspirar

Como también existen ofertas populares adaptables de forma kitsch, que podrían ser un símil entre muñecas de porcelana y “barbies piratas” lo que parece ser lo más importante, es la huída del cuerpo natural que oprime. Todas persiguen el mismo deseo, el de ser atractivas.

⁵ El término sobremodernidad postulado por Augé refiere: “Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de sobremodernidad para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso” (Augé, 2000, p. 37)

...la situación se fue normalizando poco a poco, primero sólo eran bustos, luego tuvieron piernas, y finalmente se volvió a rizar el rizo, cuando las maniqués de carne y hueso sustituyeron a las muñecas (Extebarría, 2002, p. 315)

Hoy en día, en el universo de las redes sociales, en dónde facebook® constituye una realidad con personajes ficticios, plataforma de comunicación donde los individuos pueden construir personalidades ideales haciendo uso de programas de diseño para intervenir fotografías y asumir corporalidades virtuales. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en el perfil de Valeria Lukyanova, quien como otras personas, han desarrollado a través de las redes sociales, roles de muñecas virtuales.

Entonces, ¿nuestro cuerpo resulta ser como el mármol de Rodin o de Miguel Ángel que contiene a las figuras que quieren escapar de esa condena y escapar de la piedra en bruto?.

¿Están nuestros cuerpos en bruto? ¿Para sobrevivir en este universo la única forma de *embodiment* es la transgresión del cuerpo?

Regresaremos al cuestionamiento más adelante, ahora, en el próximo apartado revisaremos algunas herramientas desde el psicoanálisis que ayudarán a aclarar si no todos, algunos de estos cuestionamientos.

1.2 Teorías del deseo

Para realizar esta investigación, y hablar del “objeto de deseo” es necesario revisar los conceptos que vinculan al quehacer creativo con los hallazgos en los ámbitos sociológicos y psicoanalíticos.

Platón desde la época griega en su teoría de la democracia que luego retomaría Aristóteles, se refiere a la contemplación como la esencia del hombre, sin la cual éste, sería incapaz de lograr completar el *telos (fin)*. Por otro lado, en la doctrina platónica de Eros que se puede leer en *El banquete* y en *Fedro*, que la búsqueda fundamental del hombre es encontrar un objeto satisfactorio para su amor.

En fin, el objeto de deseo siempre ha sido una de las problemáticas abordadas por disciplinas como la Filosofía, La Sociología, la Historia, el Psicoanálisis.

En este último, el pilar es el histórico Dr. Sigmund Freud, de sus disertaciones partiremos.

Se hablará del deseo en la perspectiva psicoanalítica, de la cual nuestro referente principal será Jaques Lacan y su reinterpretación del concepto de deseo de Sigmund Freud. En una lectura desde la concepción del *objeto a*, como un objeto perdido de deseo y su *Teoría del espejo*.

Como punto fundamental para esclarecer el sentido dentro del arte mismo y utilizando un lenguaje que permita clarificar los conceptos psicoanalíticos, nos referiremos al deseo para teorizar posteriormente con esas aportaciones el capítulo II, en los “Pigmationes” del movimiento surrealista: André Bretón, Salvador Dalí, Hans Bellmer. Precisamente en el orden de ideas de los objetos artísticos que se produjeron por los artistas antes mencionados, George Bataille resulta una pieza fundamental en la construcción teórica para contextualizar el concepto de deseo que se asoma en sus piezas.

Por otro lado, desde el Post-estructuralismo analizaremos las aportaciones de teóricos como Michael Foucault y Gilles Deleuze quienes dotan a esta investigación aproximaciones teóricas con un concepto que ya no estará solo en el terreno de la psicología, en este sentido, se verán inmersos contenidos que corresponden a los estudios culturales de los cuales partiremos de la visión de teóricos como Slavoj Žižek y Judith Butler quienes permitirán un mayor entendimiento a las obras referenciales de artistas de género “Galateas” del capítulo II, así como para las propuestas en la producción artística que se revisarán en el capítulo IV.

1.2.1 El objeto de deseo en el psicoanálisis

1.2.1.1 La figura del tótem

El legado de Freud que se valoró para este trabajo, será el haberse dedicado al análisis de la conducta, además de la construcción de toda su teoría que hoy continúa vigente en su aproximación al sujeto a través de un proceso terapéutico que analiza el comportamiento del sujeto en diversos ámbitos, desde lo cultural, social, económico, familiar, etcétera.

Freud plantea que el psicoanálisis es básicamente una teoría de la represión. Su estudio le llevó a postular la existencia de lo inconsciente y a comprender los trastornos histéricos.

La represión es el mecanismo de defensa de más jerarquía en el ser humano. Los deseos que el sujeto considera inaceptables y que no consigue componer adecuadamente en su personalidad se transportan hacia las zonas inconscientes de la mente. La energía de la represión puede ser tal, que al sujeto le resulta imposible aceptar en muchos casos estos impulsos y deseos.

La importancia del estudio freudiano sobre la conducta y la represión de los deseos naturales del hombre, es justamente toda la construcción formativa en que el hombre ha tenido que desear lo que “no debe” y ocultarlo para ser aceptado en sociedad, e incluso para ser aceptado por sí mismo. Por lo cual se puede concebir el concepto de patología de la vida cotidiana, en el cual podemos caber todos en este cosmos de la locura, en el que nuestras filias y fobias se traducen en deseos inconscientes.

Puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan solo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras e las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria (Freud, 1948, p. 966)

La condición de la represión está en el reparo del ser humano a reconocer las realidades de la naturaleza humana, y Freud sostiene que ir de los síntomas

neuróticos, los sueños y las culpas a una nueva teoría de la naturaleza humana en general, no significa un paso adelante para el ser humano, ya que todos los seres humanos tenemos intromisiones del inconsciente en la conducta. Así que una persona “sana” tan solo tiene un carácter socialmente acostumbrado de neurosis.

La interpretación de los sueños de Freud es una de las más grandes extensiones y aplicaciones de la máxima socrática *conócete a ti mismo*, dicho de otra forma, la doctrina de la neurosis universal de la humanidad, es el equivalente psicoanalítica del *pecado original*.

El conflicto psíquico que constituyen los sueños y la neurosis no se encuentra en maquinaciones intelectuales, sino en propósitos, deseos y anhelos, lo que Freud nombra con el término “idea inconsciente” Donde los sueños son la esencia de las satisfacciones de deseos, expresiones de deseos inconscientes reprimidos y de síntomas neuróticos.

Retomando el concepto *deseo*, en esta perspectiva freudiana, entendemos lo contrario a lo planteado por Descartes, y la esencia del hombre no estaría en el pensar, sino en el desear.

Freud resulta importante para esta investigación. Retomaremos el libro *Tótem y Tabú* como la obra en que problematiza sobre la creación y su ejercicio en el terreno artístico como generador de empoderamiento absoluto del sujeto que constituye mediante la obra, ilusiones, simulacros de gozos reales. Freud retoma este fenómeno del “furor divino” con el propósito de magia y rituales de hechicería con los que vinculamos las artes primitivas

Freud tomó los estudios de los antropólogos de su tiempo en torno a la función del *tótem* en las culturas primitivas, que, en las descripciones que hacían los expertos, poseía la siguiente tipología: primero, en las culturas más primitivas, los *tótems* eran animales elevados al lugar de origen de la tribu, por lo tanto, de Padre; segundo, cada tribu tenía un animal específico por tótem; tercero, sobre el tótem se consideraba prohibido matarlo; cuarto, una vez al año, se realiza una celebración en la que el animal totémico es sacrificado y devorado en una comida

ritual común a los miembros de la tribu. Pero además a Freud le interesaba una ley contenida en todas las culturas del mundo, que es la ley de prohibición del incesto.

En relación a *tótem y tabú* y específicamente recuperando lo escrito por Freud sobre la prohibición del incesto, Bataille escribió:

Derribar una barrera es en sí mismo algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de ella, la envolviese en una aureola de gloria. (Bataille, El erotismo, 2005, p. 52)

Entonces surge en Freud la reflexión acerca de que el incesto tuviera una prohibición universal, y que esto tendría que ver con que existe un deseo natural de transgredirla. Y, tomando las hipótesis de Darwin acerca de la organización social de los homínidos primitivos, y en función de lo que encontraba en su práctica clínica, elaboró la siguiente hipótesis:

- *En los comienzos de la humanidad, las hordas se organizaban en torno a un macho poderoso poseedor de todas las hembras*
- *A los hijos de este padre les era imposible poseer alguna de las hembras de la horda, puesto que sólo le estaba permitido al macho dominante ese poder.*
- *Los hijos que osaban arrebatarse al padre el goce de las hembras debían enfrentarse a él, y si eran derrotados, eran expulsados de la horda.*
- *Un día, los hermanos, que aisladamente no podían destronar al padre, decidieron unirse, y juntos mataron al padre y devoraron sus restos.*

(Freud, Totem y Tabú, 1948)

Lo que generó después del asesinato del padre de la cuadrilla primitiva fue la desorganización social, ya que los hermanos entraron en luchas por invadir el lugar del padre muerto. Aconteció entonces la culpa, puesto que este padre, a la vez que aborrecido, era amado justamente por su poder. Para librarse de la culpa por el asesinato del padre, los hermanos se ajustaron a la ley de exogamia, es decir, buscaron mujeres en otras tribus y ya no más se permitieron poseer sexualmente a sus madres y hermanas.

Es como surge, según Freud, la prohibición del incesto luego de la muerte del padre. Pero, además, instituyeron un tótem como recordatorio de su origen en ese padre, y, además de la ley de exogamia, se impusieron la prohibición de matar al tótem. Con el devenir del tiempo, aquel padre se transformó en el animal totémico, y de allí la prohibición de su asesinato. Pero una vez al año, celebraban aquella hazaña matando al animal totémico y devorando sus restos en una comida ritual común a todos.

... es natural que el hombre se niegue a comer el animal que es su tótem, pues ello significaría comerse a sí mismo. Pero de cuando en cuando se sentirá dispuesto a consumir ceremoniosamente un poco de su tótem, con el fin de reforzar de este modo su identidad con él, identidad que constituye la parte esencial del totemismo. (Freud, Totem y Tabú, 1948, p. 482)

Justamente esa flexibilidad para quebrantar reglas establecidas, es estudiada una vez más por Georges Bataille, quien reflexiona sobre las prohibiciones, desarrollando una crítica donde deja en evidencia los contrapesos entre represión y transgresión.

Y en relación de lo que dice Freud y lo que dice Bataille, existe una relación entre deseo, muerte y antropofagia.

A primera vista, los objetos sexuales son ocasión para una continua alternancia entre repulsión y atracción: y, en consecuencia, entre la prohibición y su levantamiento. Freud fundamentó su interpretación de lo prohibido sobre la necesidad primitiva de oponer una barrera protectora al exceso de unos deseos referidos a objetos de evidente debilidad. Cuando habla de la prohibición que se opone al contacto del cadáver, debe representarse el tabú que protegía al muerto refiriéndolo al deseo que otros tenían de comérselo (Bataille, El erotismo, 2005, p. 75)

Justo es en este sentido, en el que se entiende que toda esta construcción de la cultura y de la sociedad humana lo que siempre busca es separarnos de las características animales, ordenar a través de regulaciones de conducta, de represión y de contención de los deseos animales, que de alguna manera se

presentan inevitablemente en todos los seres humanos, esta “civilización” se refiere a la jerarquización cultural basada en mapas de conducta.

Y para describir, este mapa de la conducta elaborado por Sigmund Freud que forjó todo un estudio posterior y se vio reestructurado por psicoanalistas que revisaremos en el siguiente apartado, tomaré esta cita de Totem y Tabú:

Si el animal totémico es el padre, resultará en efecto que los dos mandamientos capitales del totemismo: estos es, las dos prescripciones del tabú que constituyen su nódulo, o sea, la prohibición de matar al tótem y la de realizar el coito con una mujer perteneciente al mismo tótem, coincidirán en contenido con los dos crímenes de Edipo. (Freud, Totem y Tabú, 1948, p. 491)

Es en este punto donde se deja claro todo el esquema desarrollado por Freud y se trasluce la analogía que elabora entre su teoría del tótem y el viejo mito de Edipo para construir todo un esquema, que si bien se refiere a la conducta humana, recae de manera directa sobre la política y la conformación de los poderes fácticos desde el esquema personal, familiar y luego irá escalando siempre erigido en ese esquema patriarcal.

Sabemos que ese dolor con el cual cada persona se desase del núcleo parental es el precio inevitable para advenir adultos tal y como el Otro, encarnado en lo “social” en este caso, demanda; y que este desasimiento no es algo placentero y, en tanto tal, jamás acaba por completarse en tanto ningún sujeto abandona la posición libidinal alcanzada. Es así que Freud nos plantea que estas posiciones libidinales se sustituyen y se desplazan en cuanto a sus objetos, mas no en su estructura. (Filleul, 2011)

Estos desplazamientos de los que habla Filleul, toman direcciones distintas, pero siempre acordes a la historia y la experiencia del sujeto, es por eso, que para esta investigación, en la aplicación artística propuesta, se ha recurrido al interaccionismo simbólico, precisamente por ser una metodología que recoge estos hallazgos psicoanalíticos y que quedaron expresados en este apartado.

Sin olvidarnos, de nuestro tema central, la muñeca como objeto de deseo, no debemos olvidar que fue el libro de *El Hombre de arena* el que propicia el estudio de *Lo siniestro* en Freud, y es en esta relación de agalmatofilia, como un traslado de los traumas infantiles a un objeto totémico:

El descubrimiento del inconsciente acontece aquí, en la literatura fantástica romántica, casi cien años antes de que aparezca su primera definición teórica. Las pesadillas infantiles de Nataniel –el cual identifica el coco que su madre le evocaba para que se durmiese con el siniestro personaje del abogado Coppelius, amigo de su padre, y se convence de que éste es el ogro que arranca los ojos a los niños– le siguen acompañando de adulto. (Calvino, 2005, p. 25)

1.2.1.2 Descubriendo a agalma

Uno de los conceptos a los que se refiere esta investigación, es el llamado “agalma” que constituye parte del concepto *pigmaliónico*, si sabemos ya, por un lado que *filia* significa amor, y es utilizado para nombrar extensivamente a las fijaciones y traumas de la conducta, como por ejemplo, la *zoofilia*, de zoo, animal y filia amor; entonces amor por los animales.

Sin embargo, al llegar al término “agalmatofilia” la traducción de agalma adquiere complejidad.

Esta ambigüedad o esta riqueza que nutre el concepto de significaciones diversas no debe ser ignorada, y mucho menos para el estudio de la plataforma teórica con la cual se produce la obra artística que aborda esta tesis.

Es decir, si en este proyecto se analizan por un lado los objetos de representación femenina, el cómo estos históricamente adquirieron un valor tal, que suplantaron a la mujer como objeto de deseo. Entonces esa esencia o esa emulación sentimental estaría en algún lado del cuerpo físico de las mujeres, o de las esculturas.

Encontramos entonces, a través de esta investigación, en *agalma*, un concepto y una búsqueda constante que se desarrolla en la producción plástica que se produce para esta tesis, ya que en la aplicación artística es en dónde se descubre claramente la significación de conceptos tan abstractos como el que se aborda en este apartado.

Dentro de las distintas definiciones la que interesará para este proyecto es la siguiente:

Brillo fálico del *objeto a*⁶, donde lo deseable se define no como fin del deseo sino como causa del deseo. (Psicoanálisis, 2008)

El término “agalma”, al parecer surge en la poesía épica griega, y se formula hoy en día, como uno de los conceptos más fértiles de la teorización de Jaques Lacan, quien lo postula y desarrolla en la conferencia de *El deseo en la Tránsferencia* dictada en febrero de 1961.

El término Agalma, también fue destacado por Louis Gernet en su artículo «*La notion mythique de la valeur en Grèce*» (Journal de Psychologie, oct.-dic. de 1948). En el cual se refiere al término para designar a cierto número de objetos muebles preciosos y brillantes. Agalma viene de *agallein*, «adornar» y «honrar». Lacan se dictó su conferencia después de la publicación del libro, y lo coteja con las raíces de *agaomai*, «admirar», y de *aglaé*, «la brillante».

Louis Gernet plantea a los *agálmata* como objetos de intercambio y de transmisión. Objetos mágicos benéficos o maléficos, pero brillantes, y ese resplandor se traslada a la poesía épica con el lenguaje mismo.

En relación al nacimiento de la era mercantil, *agalma* aparece como el objeto precioso, representación y signo del valor, indica el origen de la moneda en la

⁶ *Objeto a*: Expresión introducida por Jaques Lacan en 1960 para designar el objeto deseado por el sujeto y que se sustrae a él, al punto de ser no representable, o de convertirse en un “resto” no simbolizable. El tal carácter solo aparecen como una “falta en ser”, o en forma estallada, a través de cuatro objetos parciales separados del cuerpo: el pecho, objeto de la succión, las heces, objeto de la excreción, la voz y la mirada, objetos del deseo en sí. (Chemama, 2011)

medida en que esta escapa a la pura racionalidad de los intercambios y las transmisiones calculables. Agalma, por lo tanto, es, de entrada, lo que vale en y por medio del intercambio, y por consiguiente apropiado para situar lo deseable en su naturaleza de comercio y de lenguaje.

Lacan es quien introduce la noción de agalma a propósito de las cuestiones suscitadas por el amor de transferencia, retoma los conceptos de Louis Gernet para llevarlos al campo psicoanalítico, así plantea la relación del sujeto con el objeto de deseo. Para lo cual, recurre a los diálogos platónicos, espacio en el cual, encontrará el eje del concepto *agalma* que se ha tomado en cuenta para esta investigación:

Platón en *El Banquete* y en *Fedro*, sugiere que la búsqueda fundamental del hombre es encontrar un objeto satisfactorio para su amor (Brown, 1967, p. 22).

Hablamos entonces de un estado deseante como generación de escenarios, de posibilidades, anhelo que se vuelve angustioso al mezclarse con moral, conciencia y sentimientos.

En cierto sentido, Lacan recoge el concepto de deseo en Freud como carencia, pero con un sentido distinto, el cual lo llevará a un planteamiento disímil.

Mientras *El Eros platónico es hijo de la carencia o de la necesidad*, (Brown, 1967, p. 65). en Lacan se trata de la tendencia a la unificación de elementos diversos que se manifiesta a nivel humano como ese impulso que nos mueve hacia la búsqueda de un otro como objeto de amor.

De forma clara, encontramos en *El Banquete de Platón*, y específicamente en *Fedro*, además del análisis del amor, el surgimiento de este concepto de *agalma*, que sucede justo en el momento de la aparición de Alcibíades en escena, alcoholizado, y herido amorosamente. A través de su participación expresa con desdén los desprecios que ha sufrido por parte de Sócrates.

Alcibíades compara a Sócrates con esos silenos esculpidos que se encuentran en los talleres de los escultores (*hermoglupeioi*, este término

designa a los artesanos fabricantes de Hermes), especies de cajas que se abren por adelante y contienen agalmata de los dioses. Agalma, en El Banquete, designa así el valor incomparable de Sócrates, el objeto inalcanzable del deseo de Alcibíades. Alcibíades percibió, al interior del hombre entreabierto, bajo la máscara de la legendaria fealdad socrática, imágenes divinas, maravillosas, de oro, imágenes de grandeza, algo extraordinario que llama agalmata, en plural. (Filleul, 2011)

Cuando hablamos que el deseo va acompañado de la carencia, se refiere a que la pasión se vuelve eventual, pero el deseo, es ese anhelo operado desde la sensibilidad de discernimiento de un objeto, pero sin una capacidad imaginativa de la consumación de este sería imposible.

Lo que nos interesará de esa escena de la entrada de Alcibíades es cómo este atribuye a Sócrates un objeto secreto, poderoso, que es el que tanto lo cautiva y lo fuerza a seguir siendo su amante, aunque Sócrates no lo ame a él, sino a Agatón. Eso se nombra agalma en griego, ese objeto que captura al sujeto. Veremos cómo ese objeto agalma, diríamos con Lacan, **objeto a** del fantasma, estará en juego no sólo en el fenómeno del amor, temática del diálogo, sino en lo concerniente al deseo y a la angustia. (Filleul, 2011)⁷

Cuando comenta el Banquete de Platón, Lacan muestra que el agalma moviliza el amor de Alcibíades por Sócrates: el agalma es ese objeto precioso y brillante que estaría escondido en ese sileno grotesco con el que es comparado Sócrates al desdeñar la sensualidad de quien le provoca, y con ello agudizar el deseo.

Incluido en el *objeto a* está el agalma, ese tesoro inestimable al que Alcibíades proclama encerrado en la caja rústica que forma para él la figura de Sócrates. Pero observemos que está afectado con el signo (-). Porque no ha visto el rabo de Sócrates... Alcibíades el seductor exalta en él el agalma, la maravilla que hubiera querido que Sócrates le cediese confesando su deseo, revelando en la ocasión con todo fulgor la división del sujeto que lleva en sí mismo (Lacan, Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano., 1988)

⁷ Los énfasis en la cita son marcados por mí.

Este elemento, en la medida en que se aleja de toda idealización, puede aclarar ciertos aspectos de la práctica artística, el esplendor de la obra está muy cerca de la desintegración subjetiva para quien goza de ella, sea artista o aficionado, pero sin estar apresada en el estatuto de ilustración del fantasma; por el contrario, en la repetición temporal de ese momento fugitivo y enigmático de esplendor relumbra el agalma del objeto.

Martha Nussbaum, a propósito de la aparición de Alcibíades en el Banquete, alude a la relación entre el deseo sexual y el deseo de saber: *“Es fácil descubrir paralelismos estructurales entre deseo sexual y el deseo de sabiduría. Ambos se dirigen a objetos del mundo y pretenden algún tipo de posesión. En los dos casos, la aprehensión del objeto deseado proporciona saciedad y una cesación temporal del deseo... Ambos deseos pueden ser excitados por la belleza y el bien y buscan comprender su naturaleza.”* (Parma, 2011, p. 167)

Finalmente, el objeto del deseo, orientado por nuestra necesidad amorosa dirigida al otro, sólo podrá aprisionar un objeto parcial, pues nunca será otra cosa que el sustituto de un objeto perdido, del cual sólo conserva la huella de una aureola ficticia, es esta la razón de incluir dentro de este proyecto tal noción planteada desde terrenos psicoanalíticos y tomarles importancia, pues retomando a Freud podemos aclarar el concepto en relación directa con nuestro estudio:

Para Freud además, las muñecas son siniestras, porque representan la figura del “doble”. Los dobles son representaciones de personas muertas que en un primer momento dan seguridad y consuelo ante la pérdida de una persona querida. (Bernández Rodal, 2009, p. 280)

Regresando a Lacan y su persecución, tomaremos ese *agalma* como un objeto que apasiona, el cual tendría dentro, oculto en él, el objeto del deseo, en tanto que este objeto predilecto del deseo es algo que, para cada uno, culmina en esta frontera, en ese límite.

Tomando en cuenta el aura mítica del antiguo término «agalma», sin duda podríamos utilizarlo como recordatorio de la irreductibilidad del deseo.

El deseo entonces quedará inscrito en ese objeto *agalma*, por su carácter deseable como “núcleo” del objeto. Sin dejar a un lado la subjetividad que se manifiesta, la identificación del sujeto con el objeto y con después un grupo social. Y esto en tanto que implica una función del objeto en relación con lo que Lacan llama el gran Otro, es decir, que el deseo al que le atribuimos al objeto, tenemos que validarlo expiando ese deseo del terreno personal, uniformando los deseos de los demás para formar el “gran Otro” con un arquetipo de deseo, lo cual valida nuestro deseo.

En síntesis, hacemos que nuestra subjetividad se erija enteramente en la diversidad, en el pluralismo de esos niveles de identificación que llamaremos ideal del yo, yo ideal, que llamaremos también yo deseante.

Para finalizar y dejar por sentado este apartado como la base del estudio de los “pigmaliones” que parecen querer encontrar el *agalma* en sus creaciones, fue un hallazgo importante encontrar en el artículo *El brillo de Agalma* de Daniel Arnoux, la cita que finaliza este apartado y que trasluce el sentido del agalma versado en el objeto surrealista:

...la mayoría de los traductores de El Banquete eligen, en efecto, traducir los *agalmata theon* como imágenes de los dioses. Pero no se trata de una estatua que sería una simple imagen, una reproducción, puesto que aunque parezca tratarse de dioses, si miraran de cerca, se darían cuenta de que se trata siempre de otra cosa. Icono o ídolo, la imagen de la divinidad será o no será aceptada por el dios que la habita, y ahí la tienen dotada de un poder oculto, benéfico o maléfico. Agalma lleva el acento fetiche del objeto. A propósito del fetiche, Lacan desplaza por un instante la época y el lugar de su estudio. Propone entonces una analogía con algunos dioses fetiches de pueblos del recodo del Níger, dando lugar a representaciones sin forma, objetos sobre los cuales se vierten distintos líquidos, más o menos hediondos, que van de la sangre hasta la mierda. (Arnoux, 2008)

Este mismo artículo refiere a la relación de Lacan con el pensamiento surrealista y toma en cuenta que tal vez, sería posible que Lacan se halla inspirado en las imágenes que publicó la revista “Minotaure” sobre estos dioses africanos, de igual forma refiere a la aparición de un artículo en el cuál se referían a Lacan:

... en la publicación de 1933, figurará el artículo “Motivos del crimen paranoico” de un tal Jacques Lacan. Y además, la misma donde en una encuesta iniciada por André Breton y Paul Eluard preguntaban: “¿Puede Ud decir cuál fue el encuentro más importante de su vida? ¿Hasta qué punto ese encuentro le dio, le da la impresión de fortuito, de necesario?” Resulta divertido imaginar que el 1º de febrero de 1961, Lacan respondió a esta pregunta planteada por sus amigos de antaño: “les voy a decir que, sin poder precisar con exactitud la fecha, mi primer encuentro con agalma es un encuentro, como todos los encuentros, imprevistos...” para, al final, resumir: agalma es un objeto insólito, para decirlo todo, es ese famoso objeto extraordinario que está muy en el centro de toda una serie de preocupaciones, aún contemporáneas -no necesito evocar acá el horizonte surrealista. (Arnoux, 2008, p. 179)

Además cabe mencionar también la relación históricamente paralela de aportaciones al conocimiento como de pasiones personales que desarrollaron Lacan y Bataille, éste último, ha sido tomado en cuenta de manera importante en el estudio de la obra de Hans Bellmer como también gran influencia para André Bretón, y para los artistas que abordaremos en el siguiente capítulo, referentes de la aplicación artística generada por y a partir de esta investigación. Tomando lugar en la aplicación artística para esta investigación, también de Bataille se encuentran sus obras “El erotismo, La historia del ojo, Lágrimas de Eros, Lo imposible, El azul del cielo, Madame Edwarda, entre varios más.

El vínculo Bataille- Lacan queda de manifiesto y es estudiado para esta investigación con el referente del trabajo que de forma notable realizó Jose Assandri en su texto “Entre Bataille y Lacan, la historia del ojo, golosina caníbal, el cual propicia pensar a ese objeto heterológico que Bataille llamó *parte maldita*, al que Lacan pudo darle otro nombre, *el objeto a minúscula*”. (Assandri, 2007, p.

157), lo que revelará y permitirá una construcción contundente y tripartita, entre tres ramas del pensamiento, la filosofía, el psicoanálisis y la poesía en manos de la estética unificadas por el concepto *agalma*: *La parte maldita* de Bataille y la analogía que recogió Lacan del concepto socrático de *agalma* para nombrarlo *sujeto a*.

1.2.1.3 De lo real, lo imaginario y lo simbólico

En la actualidad, conocemos, experimentamos el mundo a través de la imagen, de la representación de lo real, en fotografía, video, dibujo, holograma, pero siempre en una evocación de la realidad que en muchos momentos resulta ajena y discordante de la sensación perceptiva que provocaría la relación vivencial con lo real.

Platón nos relató el mito de la caverna, donde lo tangible, lo que conocemos como real ya es una copia, una imagen distorsionada de la realidad. Al pintar, o representar los objetos tendríamos un doble engaño sobre la realidad, pero más allá de la perspectiva filosófica sustentada en *Los Diálogos* platónicos, es cierto que el concepto de realidad está en contraposición al de la representación en el arte.

La representación de los objetos en el arte busca perdurar, trascender, en contraste, el ingenio de la imagen publicitaria está elaborada con fecha de caducidad, debe ser fresca y atrayente, pero superable por la nueva campaña, y es siempre superable en tanto que la imagen publicitaria está estructurada en relación al contexto, a un momento y situación que durará un corto periodo, es por eso la temporada, la moda, lo efímero de la conmoción que genera la publicidad, puede ser fuerte, pero será en cuanto a la imagen corporativa de la marca, genéricamente podría trascender en la memoria, pero no por una campaña única, si así fuera, tendríamos un indicador de la ineficacia de los publicistas subsecuentes a la campaña que marcó huella en el público. Por ello el constante ejercicio creativo y constructor de campañas del publicista, que en imágenes transmiten ideas de alto impacto y acelerada asimilación de consumo.

En la publicidad, en el arte, en la vida cotidiana, estamos inmersos en un mundo imaginal, es un bombardeo de imágenes, en su mayoría publicitarias, pero la forma que tenemos actualmente de interactuar con los objetos, las personas, los lugares, incluso las sensaciones, es a través de la imagen.

La mirada nos permite acercarnos a las cosas en un instante, la construcción de la realidad es por medio de esta asimilación de la forma.

En la realidad tal cual, el hombre tiene prácticas de observación que le permiten decodificar el objeto a partir de una lectura en el lenguaje simbólico de las formas, este lenguaje es reflejo de la construcción ontológica del concepto con relación a la imagen, en la cual la interacción con lo observado tendrá una consecuencia en la forma de asimilarlo.

En la actualidad, nos enfrentamos a la realidad por medio de la representación, de la virtualidad, al evocar un lugar y observar un cartel en las calles, el ciberespacio, la creación de nuestro avatar y el contacto humano en lo laboral y en lo privado través del chat o las videoconferencias y por otro lado en el cibersexo. Todos estos nuevos modos de ver el mundo han tenido como consecuencia fenómenos como el *tecnopaganismo*.

Todas estas imágenes virtuales, son imágenes que construyen un archivo en el cerebro que en algún momento perderá noción de lo real y lo imaginario, ya que son tantas las experiencias de traslado o conmoción del arte y publicidad por medio de un registro, que nuestra imaginación completará los recuerdos y será capaz de hacer referencia a las nuevas imágenes con las que se rodea para hacernos pensar en una interacción con ellas de manera tangible.

Existen en el campo de lo humano las tres esferas que describe Freud y que luego Lacan retoma, imagen a través de su nudo entre la estructura tripartita de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico:

En el diagrama lacaniano, el espacio virtual que se encuentra “detrás” del espejo es donde el sujeto imagina (por desconocimiento) que su “self” existe como una unidad (en vez de ver una colección desorganizada de

identificaciones). Este espacio virtual también contiene el reflejo de la mirada del sujeto –la posición del sujeto virtual- que puede, según una sugerencia aparente de Lacan, reconocerse a si mism ... el trabajo analítico ocurre entre un analizante que imagina que es – o al menos que puede ser- completo y un analista que intenta discernir la fragmentación del analizante ... “ (Asson, 2008, p. 56)

Lacan divide en tres niveles: al igual que Freud en su triada de: *yo, super-yó* y *ello*, pero la que Lacan propone es lo siguiente:

Lo imaginario

Lo simbólico

Lo real

」

Topología del nudo

En este sentido, de manera reflexiva tendríamos los creadores que repensar las imágenes que creamos y sus implicaciones. Ya que nuestra perspectiva subjetiva de la realidad está presente en la creación de las imágenes.

El artista habla de su “aquí y ahora” y ese par de conceptos tienen implicaciones contextuales. En la fotografía, por ejemplo, encontramos un registro temporal, donde el ojo del artista ha elegido un instante a perpetuar, y ese instante se expande al momento y a una época. De la foto, que es también representación, que es también virtualidad, encontramos vagón que nos trasporta en los avances tecnológicos, obviando el cine para concluir en el análisis de los mundos virtuales.

El desarrollo tecnológico acelerado, y el fin de las vanguardias sucedieron a finales del siglo pasado, por ese proceso histórico que constituyó el arte y sus preocupaciones torales. Si bien la posmodernidad recogió y se apropió de las imágenes populares para re entender al sujeto creador y su tiempo-espacio también se valió de la tecnología y los medios digitales y sus lenguajes, que siguen siendo exclusivos de una clase social.

Este mundo de imágenes virtuales, debería invitarnos a la reflexión sobre los arquetipos humanos con los que lucharon las vanguardias, ya no estamos hablando en lo virtual de una imagen plana, ni tridimensional, ni de movimiento, estamos hablando de existencia.

La imagen no solamente se puede observar y consumir, ahora la imagen es capaz de existir y funcionar en ese paisaje intangible, la imagen virtual activa, los avatares tienen la capacidad de funcionar con sistemas que pre programamos, que parecieran evocar no solo quienes somos, sino quienes queremos ser.

Existir en un cuerpo, la identificación del sujeto con la masa que representa su existencia, es un ejercicio que sucede desde la infancia, al reflejarnos en el espejo que antes mencioné en la teoría Lacaniana, y en el mundo de lo virtual al conectarse al ciberespacio o encender el ordenador, el sujeto se desvincula de su masa corpórea, y su presencia en el mundo virtual pierde el sentido de reflexión identitaria, esa ventana de lo virtual permite nuevas formas de experimentar con el mundo, pero la existencia humana, tiene la cualidad de los sentidos para experimentar y ser partícipes de la vida, y la vista es solo uno de estos sentidos, se dirige a la mente con más velocidad.

El papel dionisiaco que juega el artista en su ejercicio, es la postura de existir la realidad a través de las imágenes, devenir de la existencia sensorial en el ser humano.

1.2.2 Post estructuralismo: de la *deconstrucción y el cuerpo sin órganos*.

La biología nos proporciona esquemas genéricos que la experiencia irá modificando de acuerdo a nuestra cultura, y nos coloca en el terreno social como sujetos que se han forjado pertenecientes a cierto género, raza, clase social, ideología etc. Entonces es preciso asumir que los deseos no surgen de nosotros mismos de manera pura, estos se han regulado y forjado acorde a una estructura en la cual estamos inmersos. Si bien la cultura está formada de acuerdo a nuestros deseos humanos, también ella misma se ha convertido en

un campo de reducción e inducción sobre nuestros posibles deseos. El deseo sexual es natural, el deseo fetichista es cultural.

Esta forma de pensamiento, quedó para siempre en la mesa de conversación de los principales teóricos, una vez que Foucault estructura en la *Historia de la sexualidad* una nueva forma de pensamiento.

Foucault denuncia entonces que todo está construido, que ya no hay nada de natural en los hábitos y los roles que asumimos, que nuestra conducta y gustos, que parecieran ser subjetivos, en realidad sólo son parte de las opciones que nos permite un sistema de poder:

...Desde el siglo XVI, la crítica a la moral establecida ha sido emprendida en nombre de la importancia que tiene el reconocimiento y el conocimiento del yo. Por este motivo, resulta difícil considerar el interés por uno mismo como compatible con la moralidad. El “Conócete a ti mismo” ha oscurecido al “preocúpate de ti mismo”, porque nuestra moral insiste en que lo que se debe rechazar el sujeto. (Foucault M. , Tecnologías del Yo y otros textos afines, 1990, p. 54)

En este sentido, Foucault también dejó ver que las prohibiciones como el incesto, y toda la construcción que realizó el psicoanálisis freudiano, además de ser fenómenos sociales como ya lo explicaba Freud argumentándolo desde las ciencias biológicas y la experimentación científica, más allá de ello, eran mediaciones de poder, tenían fines políticos de control y dominio:

Existe una diferencia significativa entre las prohibiciones sobre la sexualidad y las demás prohibiciones. A diferencia de lo que ocurre con otras prohibiciones, las prohibiciones sexuales están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo. (Foucault M. , Tecnologías del Yo y otros textos afines, 1990, p. 45)

Entre el soslayo ya realizado por Lacan al psicoanálisis freudiano, y las nuevas aportaciones de Foucault, los pensadores posestructuralistas continuaron generando aportaciones. Para este trabajo tomaremos sobre todo, el sentido del deseo en Gilles Deleuze.

1.2.2.1 .El deseo en Deleuze

El deseo en Deleuze (Larraurri, 2001), es metafórico, traspasando el campo de lo posible comprobable e la ciencia, nos plantea una forma de pensamiento en la cual la construcción de silogismos lógicos se desbarata y se generan metáforas que más allá de poéticas son trasgresoras de los parámetros culturales, sociales y político en los cuáles estamos viviendo.

La construcción de pensamiento en Deleuze, nos plantea una revalorización de los predicados en un enunciado, poniendo en duda la materia con la cual hemos concebido al sujeto, tomando el sentido abductivo y poético de Bateson y su silogismo de la hierba:

Los hombres son mortales

La hierba es mortal

Los hombres son hierba.

Rompiendo así la lógica de los silogismos deductivos en el sentido estricto del orden filosófico, tal como lo proponen los escritos como *el manifiesto Cyborg* de D. Haraway donde se plantea que el género es un rol performativo. Con esto en cuenta, cabría asumir que también la existencia se volverá performativa, el género y la identidad son construcciones sociales, se interpretan por aprendizaje y adaptación cultural.

También la forma del cuerpo responde a una coerción cultural que ha sobrepuesto a cualquier disidencia, arquetipos infranqueables, difíciles de ignorar. Con un pensamiento que se nutre de un pensamiento que conoce muy bien a Freud y el psicoanálisis, pero que también se forja por ideas del materialismo histórico y toda la herencia de Marx, tanto Gilles Deleuze, como Félix Guatari, elaboran una propuesta nueva de representación de los deseos del hombre, lo proponen como una máquina de deseante:

Félix me habló de lo que él llamaba, ya entonces, las máquinas deseantes, toda una concepción teórica y práctica del inconsciente-máquina, del inconsciente esquizofrénico...Solo que, con todo y su inconsciente-máquina, él hablaba aún en términos de estructura, significante, falo, etc. No podía ser de otro modo, considerando la deuda que él (como yo mismo) tenía con Lacan. (Deleuze, El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari, 1972, p. 26)

Y es que en realidad, Lacan es una plataforma para el pensamiento contemporáneo que ha conformado el hoy llamado “Giro Lingüístico” el cual debe mucho a pensadores como Guatari y Deleuze, quienes comenzaron firmemente una crítica sobre el psicoanálisis:

... El psicoanálisis lo neurotiza todo, y mediante tal neurotización, no contribuye únicamente a producir esa neurosis cuya curación es interminable, sino al mismo tiempo a reproducir al psicótico como aquel que se resiste de acceso directo a la edipización. Carece por completo de una posibilidad de acceso directo a la esquizofrenia. Y pierde igualmente la naturaleza inconsciente de la sexualidad debido a su idealismo, al idealismo familiarista y teatral. (Deleuze, El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari, 1972, p. 32)

En contraposición a este sentido, Deleuze y Guatari plantean un giro en el pensamiento, con la no aceptación de la construcción libidinal que nos ha planteado el psicoanálisis tradicional, y buscando una nueva manera, y más plural de constituir una máquina de deseo.

La visión de Deleuze y Guatari lo que pretende, es darle un giro a la perspectiva de la libido que plantea Freud, porque la consideran familiarista, cerrada, muy apegada a una construcción capitalista.

Utilizan el término *catexis*, que se refiere a la construcción de figuras simbólicas, la construcción de la relación sujeto-objeto y que se forma por las proyecciones de la fantasía subjetiva, es cuándo un objeto se carga

inmanentemente de esa “aura” de seducción, de deseo y por tanto se constituirá simuladamente como un objeto que tiene atractivo, cuando, en realidad, es la cataxia generada por el sujeto lo que conforma esto.

El deseo se configura como una fuerza profunda, pero que al parecer existe de manera premeditada, tanto en la estructura sensorial que precede al goce, como en la proyección y anticipación de esa consumación.

El referirnos a un objeto de representación femenina que exalta particularidades del cuerpo de la mujer que son provocadores de deseo encontraremos que no sólo la figura contiene los elementos físicos femeninos que corresponden al cuerpo, también son espejo de imágenes y roles performativos relacionados a lo femenino.

En este orden de ideas, será importante indagar en esta visión occidental que nos deja Platón en su diálogo, cuando se refiere al origen celeste de las almas, y el cuerpo como prisión o tumba.

Si se trata del alma a la cual está asociada, el hombre que los dos componen formará un hombre libre. Inversamente, el hombre cuya alma se revela incapaz de imponer al propio cuerpo su conducta, y que consecuentemente, da rienda suelta a las pasiones de las que aquel es objeto, se somete enseguida a la actividad de otro, y vivirá por siempre en estado de dependencia exterior (Feher Michel, 1990, p. 50)

En estas pasiones habrá que hacer la especificidad del concepto femenino, y no porque unifique o integre de manera precisa la identidad de la creación que generará una fémina, es en este posicionamiento de soslayar no sólo al género, sino al cuerpo contenedor de sujetos, y contenedor no sólo en el aspecto físico, la máquina consumidora de energía y procesadora de ideas, también la máquina deseante.

El cuerpo como máquina deseante es una figura inminente, compulsiva y de respuestas programadas, editadas, y actualizadas continuamente por el sistema

cultural, por los sucesos económicos, políticos y sociales a los cuáles no reacciona por sí misma, sino que es receptiva para esta nueva “versión actualizada” de los deseos que generarán sus movimientos y expectativas de felicidad.

A este fenómeno Foucault lo llama, preocupación de sí, y Michel Feher lo explica de la siguiente forma:

Si esta se ocupa más que nunca del gobierno del alma humana sobre el cuerpo que habita, el papel asignado a esta alma tiende a modificarse por el hecho de la importancia creciente que se atribuye al “pathos” es decir, a las aflicciones somáticas y a las afecciones psíquicas contra las cuales el hombre respetable pasa su vida luchando. (Feher Michel, 1990, p. 58)

Es decir, que a través de la inteligencia sensorial, del aprendizaje somático será nuestro descubrimiento y *agenciamiento* del “yo verdadero”, capaz de identificarse con el cuerpo como unidad, pero también de identificar su auténtica esencia y sobrepasar la corporeidad vital de un cuerpo-máquina, o un cuerpo *cyborg* y trasladarse de sede a un nuevo espacio, que eventualmente podría ser su caparazón, su vehículo, su sarcófago.

El acto de descubrir, de investigar siempre es la deconstrucción del objeto de estudio, en el terreno de la escultura será necesario al realizar una representación femenina, tener en cuenta no sólo al objeto representado y la manera en que se logrará que el espectador identifique a quien representamos por la alusión a su forma física, o de ciertas características superficiales, sino del “alma”, *psique*, de la sustancia que es ese sujeto, en este caso, la mujer.

Aquí cabe mencionar una vez más el término deconstrucción y luego postular la propuesta del cuerpo sin órganos, como una visión desde la filosofía que puede traspasarse analógicamente al terreno del arte escultórico, en la des-configuración de objetos de representación.

El cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una

proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes. **Invalid source specified.**

Para aterrizar este pensamiento complejo que se refiere a los conceptos del post-estructuralismo en Derrida y luego analizado por Deleuze y Guattari en *El cuerpo sin órganos Y El Anti Edipo*, será necesario pensar en la pulsión icónica como la necesidad humana de dotar de forma a lo que no reconocemos en el orden de lo visual.

Esta pulsión icónica, nos lleva no solamente a encontrar dragones en las nubes, es una necesidad para la comprensión del mundo en el que vivimos, pero también del mundo de las ideas.

Para esto tomemos como ejemplo el ADN, para poder entender esa complejidad y funciones, fue necesario generar un esquema en donde nuestro cerebro sea capaz de encontrar el funcionamiento a partir de este orden ilustrado en formas jerarquizadas, en el uso de colores y formas que diferencian funciones y que marcan las conexiones que tendrán que suceder a nivel molecular para dar lugar a los procesos cromosómicos que nos explica la ciencia. Pero en realidad la forma es un esquema que no existe en la realidad dicha forma, es algo abstracto.

Este ejemplo es útil para retomar la visión de Deleuze en el cuerpo sin órganos que nos clarifica Maité Larrauri, cuando nos indica que la necesidad de deshacer el orden del cuerpo, mirar los órganos por separado, responde a la negación del pensamiento de trascendencia, concepto que retoma de Artaud en su idea de deshacerse del juicio de Dios:

La trascendencia consiste en creer en una realidad superior según la cual se puede establecer lo que está bien y lo que está mal. Poca importancia tiene que esa realidad superior la situemos en los cielos, en las ideas, en el futuro, en la promesa política de un mundo mejor, en el más allá del socialismo o en lo que sea. Lo que tienen en común todas las trascendencias es la voluntad de juzgar la vida desde el exterior. (Larraurri, 2001)

Y esta idea de romper con el orden de la trascendencia se refiere a no buscar ya más en el interior lo que los cuerpos deben conocer a través de su experiencia afectiva, de entenderse y asumirse dentro de un todo, pero acudir a la existencia como parte de ese todo, ese todo constituido de partes, no sólo como un sujeto monolítico, es más bien como una estructura arborescente, la cual, mediante sus extremidades, es capaz de experimentar realidades diversas, un pie sabe como raspa una hoja seca, pero nunca sabrá su sabor ni su aroma, así, para realmente conocer esa hoja seca, habrá que desfragmentarse, para descubrir de formas particulares y a partir de esas experiencias reconstruir la realidad de esa hoja seca en relación a cómo ésta ha afectado, se ha vinculado con el sujeto.

Regresando a la afirmación inicial, tendríamos que pensar en la estructura del cuerpo como órgano⁸ con un nacimiento similar al del ADN, en dónde resulta que el esquema es muy útil para comprender su funcionamiento, pero es irreal.

Es por esto que me parece sustancial tomar en cuenta esta visión del post-estructuralismo para enmarcar los discursos de artistas mujeres en la posmodernidad, las cuáles soslayan ese ordenamiento genérico de los seres en el mismo sentido que lo ha hecho Deleuze.

Empecemos por poblar el universo de seres vivos diferentes, de cuerpos particulares, y pensémoslos sin el lenguaje del ser. Dicho de otra manera, no tomar en cuenta el lenguaje del ser significa no definir un cuerpo por la especie a la que pertenece, sino por los afectos de los que es capaz: definir cada planta, cada animal, cada hombre y cada mujer de manera particular, con arreglo a aquello de lo que son capaces, es decir, con arreglo a su potencia. (Deleuze, El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari, 1972)

Por ello, los estudios culturales y las investigaciones con perspectiva de género, como por ejemplo la teoría *Queer*⁹, al abordar sus problemáticas, en sus

⁸ Utilizando la palabra órgano en el sentido filosófico, no médico. Una metáfora de máquina deseante, articulada.

aproximaciones han provocado que se gire la vista hacia la condición de los sujetos ya no más clasificándolos por su anatomía y agrupándolos. Ya no será el género o la especie la que de estructura a la sociedad inequitativa para cambiarla, si realmente se busca un esquema de vida más justo y equitativo, la misma concepción de mundo, el antropocentrismo, resulta ya un esquema a soslayar.

Será fundamental entonces recuperar el sentido de la justicia encontrando un nuevo paradigma que rebase el antropocentrismo, retomar las teorías que buscan reivindicar el valor de los seres vivos de manera igualitaria, una teoría biocentrista¹⁰ sin caer en el ecofascismo. Buscar la conformación de los engranes en un mundo en el cuál incluso los animales y vegetales tengan valor y lugar para ser tomados en cuenta.

Por ello resulta relevante pensar en el devenir del sujeto, ubicando claramente el sentido de la palabra devenir¹¹, y proponer recuperar esta terminología en una visión de las propuestas de algunas artistas contemporáneas, en su búsqueda de identidad, en su labor de disidencia a los órganos como un poder infranqueable y

⁹ La *teoría queer* debe su nombre a una palabra que se usaba para nombrar despectivamente a los homosexuales y las lesbianas, se refiere a lo “torcido”, a lo que es “raro”, de naturaleza “desvirtuada”, en contestación a esto, varios filósofos han construido con herramientas del psicoanálisis y de una forma muy crítica hacia la misma disciplina psicológica, una teoría que problematiza sobre las divisiones sociales a partir de la diferencia sexual.

La teoría tiene sus inicios en 1990 con el texto *Gender Trouble* de Judith Butler, quien nos plantea que el género es performativo y no natural. En la actualidad se sigue problematizando por autores destacados como Beatriz Preciado, David Halperin y Monique Wittig por mencionar algunos.

¹⁰ El término “biocentrismo” es polisémico dado que posee, al menos, tres significados distintos: uno en el ámbito filosófico, otro en el marco de las ciencias medioambientales y un tercero, finalmente, en el contexto de la ciencia astrobiológica. Dentro del ámbito filosófico, el término “biocentrismo” se emplea para designar la doctrina ética que niega cualquier posición privilegiada del ser humano en el conjunto de los seres vivos y, en consecuencia, que la humanidad sea centro o fuente de valores universales. El biocentrismo toma como sujeto y fuente de valores la vida en general, negándole a la humana el puesto central, por lo que es anti-antrópocéntrico. Este es el uso del término “biocentrismo” que hacen la *deep ecology* y el movimiento conservacionista, basándose en las teorías de Aldo Leopold y Paul W. Taylor.

¹¹ Tomando el verbo devenir en el sentido que menciona Simone de Beauvoir “no se nace, sino que se deviene mujer”, en el DRAE la palabra se define como “llegar a ser”. El sustantivo verbal devenir es recurrente en el lenguaje de la filosofía: la realidad entendida como proceso o cambio; a veces se opone a ser” Por ello lo tomaremos en proyección a futuro, que no significa en ello el avance o la evolución del objeto o sujeto, sino en lo que heredamos de su raíz en el latín *devenire* (venir bajando, caer, llegar a).

opresor, considerando que a nivel literal no se busca la destrucción de los cuerpos, como nos lo menciona Deleuze, se refiere más bien a la búsqueda y empoderamiento político:

...deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor (Deleuze y Guattari, 2008: 164-165)

En ese sentido de *agenciamiento*, es prudente tomar el sentido de *el cuerpo sin órganos*, bajo el concepto que desarrollan Deleuze y Guattari para la aplicación plástica el esclarecimiento del término, lo brinda la doctora Esther Díaz:

El cuerpo sin órganos es el inconsciente en su plenitud, esto es, el inconsciente de los individuos, de las sociedades y de la historia. Se trata del deseo en estado puro, que aún no ha sido codificado, que carece de representación o de “objeto de deseo”. Es el límite de todo organismo; porque cuando ya se es organismo, la pulsión inconsciente está codificada, aunque el cuerpo sin órganos siga delimitando el plano de organización de los individuos. El cuerpo sin órganos no es erógeno, porque “erógeno” o “sexual” ya son codificaciones. Como antecedente conceptual el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari tiene como antecedente histórico la voluntad de poder nietzscheana y –cambiando lo que hay que cambiar- la sustancia de Spinoza. El cuerpo sin órganos es un inconsciente no personalizado que palpita en cualquier forma viva. (Díaz, 2010)

En la obra de diferentes artistas podemos encontrar el resultado de estas reflexiones, de la necesidad de encontrar un camino además de satisfactorio para el arte, ético para el discurso de la representación de seres humanos, constituidos por esferas múltiples nunca fijas, que conviven y se fragmentan, se reconstituyen y flotan dando cuerpo al sujeto, caso contemporáneo podría ser el de el artista brasileño Ernesto Neto, quien presenta actualmente una exposición en el Museo

de san Ildefonso en la ciudad de México, y titula a dos de sus obras “cuerpo sin órganos” que aluden sin duda a Deleuze y Guatari, ya que el sentido social, subjetivo y político que plantea en su trabajo, tienen que ver con el texto “El Anti-Edipo” ilustrando con su labor creativa a un esquizofrénico, según las teorías deleuzianas.

Hablando de los procesos y conceptos de relación del esquizofrénico y el revolucionario que plantean Guatari y Deleuze, en entrevista, cuándo se les pregunta si no resulta irresponsable descontextualizarlo del concepto clínico de esquizofrenia para plantearlo en un terreno literario-idealista y sobre todo con un fin político, ellos contestan:

...No decimos que el revolucionario sea esquizofrénico. Decimos que hay un proceso esquizofrénico de descodificación y desterritorialización cuya conversión en producción de esquizofrenia clínica solo puede ser evitada por la actividad revolucionaria (Deleuze, El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari, 1972, p. 40)

El sentido revolucionario que se observa en todo este estudio, no es de carácter fragmentario, al contrario(lo veremos en el siguiente apartado), se refiere a la cohesión social, a partir de encontrar una nueva forma de pensar, pero sobre todo, existir el mundo.

El esquizoanálisis tiene un solo objetivo, que la máquina revolucionaria, la máquina artística y la máquina analítica se conviertan en piezas y engranajes unas de otras. (Deleuze, El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari, 1972, p. 41)

En fin, el deseo en Deleuze, además de ser importante dados los estudios de género a los que contribuye mediante su teoría del cuerpo sin órganos, constituye la parte teórica de la metáfora que compone la aplicación artística presentada en la desfragmentación del cuerpo, ya que no se genera solamente una violencia en el sentido de mutilación corporal, se refiere, como Deleuze plantea, a la decodificación de los significados de lo que el cuerpo es, cuando es entero y presentado en sociedad.

1.3 Perspectiva de Género

La investigación que se presenta tiene una perspectiva de género, la cual ubica una postura en la que se inscriben varias preocupaciones en este apartado se harán reflexiones con base al pensamiento de mujeres que han fundamentado la quinta ola del pensamiento feminista, algunos de ellos son los que retoman las artistas que son analizadas en el segundo capítulo. De igual forma, muchos de estos fundamentos tienen valor para describir la propuesta artística producto de esta investigación.

El contenido de este apartado permite visibilizar el cómo, dentro de los estudios contemporáneos y la tarea de investigación cualitativa, el giro lingüístico permitió dilucidaciones para pensamientos como el *giro afectivo*, con el cual, investigaciones de frontera permean el campo de conocimiento con una nueva visión de la Historia, apegada ahora a la experiencia, a la memoria y a la afectividad, ya que si como lo revisamos en el apartado anterior, Foucault nos dice que en este mundo “todo está mediado”, por medio de estas herramientas nuevas, será posible entrar de forma más verídica al conocimiento, dejando de lado las narraciones oficialistas y dando paso a una perspectiva de género, que tuvo como lema en algún momento “lo personal es político”.

1.3.1 El cuerpo reinventado: Teorías de los afectos:

En la versión cibernética de las noticias de la BBC, un artículo publicado hace unos días se da a conocer una investigación en la cual la Dra. Sarah Gervais, psicóloga, toma una muestra de personas y estudia el cómo percibimos de forma distinta el cuerpo femenino del cuerpo masculino, no solo los hombres, sino también las mujeres fragmentando su cuerpo.

El procesamiento local es la base de la forma como percibimos los objetos: las casas, los autos, etc...Pero con las personas no deberíamos hacer esto. No deberíamos descomponer a la gente en sus partes. Pero cuando se trata de las mujeres lo hacemos, lo cual es realmente sorprendente...Las mujeres son percibidas de la misma forma como vemos a los objetos (Gervais, 2012)

Los estudios recientes en realidad no contrastan ni sorprenden, conocemos de forma seria, que basta encender el televisor o salir a la calle, y pensar históricamente cuál ha sido el rol asignado para la mujer, para coincidir con la visión fragmentada, objetualizada de las mujeres:

...el desnudo femenino, con independencia de que pertenezca a una virgen o a una diosa pagana, a una pecadora o a una santa, representa un mismo ideal hecho a medida de la mirada del hombre: la imagen del cuerpo femenino se ha construido siempre como objeto de seducción. (Martínez, 2000, p. 193)

A finales de la década de los años cuarenta, Simone de Beauvoir estaba terminando el libro que generaría una gran revolución en el pensamiento de las mujeres de lo que restaba del siglo XX, *El segundo Sexo*, herramienta de reflexión para muchas mujeres.

En este texto, Beauvoir plantea que la biología no es lo único que define a la mujer, postula la necesidad de constituirse como sujeto, no como objeto.

La reflexión que surge es la destrucción de las categorías de sexos. Las lesbianas en ese sentido, son lesbianas políticas, se nombran desertoras de clase, esclavas liberadas.

Este nuevo pensamiento, generó movimientos sociales, toda una generación tomó la bandera de enjuiciamiento al género y a los roles establecidos:

“Doing Gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine “natures” (Zimmerman, 1987, p. 126)¹²

Y es que el pensamiento continuó haciendo frentes políticos, así, encontramos a Donna Haraway en los años noventas , quien desde Estados Unidos de América replicaba con la herencia de los feminismos de todo el mundo, y de la mano de la biología y sus estudios de fundamento científico, construye el *Manifiesto para Cyborgs*.

Sus estudios de género nos dice que *universalizar es ser parcial*, se autonombra post-humanista porque cree que el ser humano no es el principio o el fin de todo conocimiento. Y a partir de estos pensamientos plantea la idea de una *red de actores*.

Haraway plantea una ciencia tópica y utópica, en el cual el conocimiento tiene que ser sensible para captar todas las relaciones de poder.

Su visión post-estructuralista nos habla de que la realidad y lo que hemos conocido como natural es el efecto de los discursos, todo está mediado, no hay naturalidad, son constructos, aparatos de poder.

Sin embargo, con su visión marxista, busca reconciliar las condiciones materiales y las condiciones discursivas a través de la conciencia, de la toma de postura, del *embodiment*.

Y es que en este esquema capitalista, convivimos en un simulacro que vela espectralidades sociales. Espectralidades de lo que se ve y no se observa, entonces, la opción será mirar desde abajo, el conocimiento de los subyugados.

En este aspecto es en el cual se inscriben las investigaciones de frontera, ya que al abrir este sendero de activismo político al realizar trabajos de campo en dónde los instrumentos de conocimiento sean: encuestas, entrevistas, diarios, en

¹² Hacer género involucra una complicada red de actividades micro políticas, interaccionales, perceptuales y socialmente guiadas que plantean como presupuestos las expresiones de masculino y femenino como naturales.(traducción realizada por Lorena de la Peña)

fin, resultados de experiencias personales es cómo se permitirá la visibilidad de esas realidades espectrales cegadas por el esquema de consumo.

Donna Haraway plantea que los conocimientos siempre son parciales, no existe objetividad, entonces tampoco en la ciencia podríamos pensar en la absoluta veracidad y objetividad de los resultados, ya que estos siempre están suscritos a determinado sistema.

Por ello, Haraway propone transformar las maneras de mirar, buscando una parcialidad apasionada, pero siempre autocrítica, y ese es el sentido que recoge esta propuesta.

1.3.2. El cuerpo es un agente, no un recurso

Si yo me confirmo y me considero verdadera, estaré perdida porque no sabré dónde engastar mi nuevo modo de ser. Si sigo adelante en mis versiones fragmentarias, el mundo entero tendrá que transformarse para que yo tenga mi lugar en él (Lispector, 1969, p. 11)

La experiencia del cuerpo abre el camino para una nueva forma de existir el mundo, de vivir. A lo largo de esta aventura, nos hemos topado con distintas fuentes que nutren de motivos la elaboración de un proyecto que tome a la experiencia como uno de sus objetivos, visibilizar la perspectiva que se observa al tomar una postura determinada.

Si mencionamos que el cuerpo se convierte en un agente, hablaremos que el cuerpo funciona más allá de las formas visibles, incluirá las sensaciones tópicas y utópicas, como lo mencionaba Haraway. A lugar pensar el cuerpo como un instrumento de experiencia con el entorno pero transmisor a la parte interior y afectiva.

Entonces el cuerpo, como espacio dinámico y conformado también del sujeto, vive y explora su realidad a través de momentos afectivos que dejan recuerdos, esto es la experiencia. Ya lo apuntaba Bataille al escribir seriamente sobre el erotismo:

“ ... Considero los hechos personalmente y a la luz de la experiencia que tengo de ellos, sé lo que dejo atrás: abandono la objetividad de la ciencia” (Bataille, El erotismo, 2005, p. 39)

Pero si ya vimos que Haraway nos planteaba que la objetividad es imposible, que siempre existen limitantes contruidos que sesgan la visión, incluso en la ciencia, entonces, hablar de experiencia en la investigación no será en detrimento de la seriedad del objetivo:

...mi experiencia supone siempre el conocimiento de los objetos que pone en juego (son, en el erotismo al menos, los cuerpos; en la religión, las formas estabilizadas sin las cuales la práctica religiosa común no podría existir). Esos cuerpos sólo nos son dados en la perspectiva en la que históricamente adquirieron el sentido que tienen (su valor erótico). No podemos separar la experiencia que tenemos de ellos de esas formas objetivas y de su aspecto exterior, ni tampoco de su aparición histórica. (Bataille, El erotismo, 2005, p. 39)

Esta nueva perspectiva de conocimiento la plantea Foucault en su texto---- en el cual afirma que los *saberes sometidos*, pueden ser descritos de dos modos, por un lado son “*esos bloques de saber históricos que estaban presentes y enmascarados dentro de conjuntos funcionales y sistemáticos*” y además de ello también están constituidos por “*toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores*”. Los cuáles, son en realidad, instrumentos de gran valor, ya que a pesar de haber sido descalificados continúan vigentes, y son parte de los conocimientos ancestrales que por la experiencia han pasado a la historia y permiten que se reescriba.

Y la crítica se efectuó a través de la reaparición de estos saberes bajos, no calificados o hasta descalificados (los del psiquiatrizado, del enfermo, del enfermero, del médico que tiene un saber paralelo y marginal respecto del saber de la medicina, el del delincuente), de estos saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de

unanimidad y que sólo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que circunda. (Foucault M. , 1976)

Con esto, otras autoras, como Joan Scott (Scott, 1991) plantean que por medio de una revolución sexual sería posible romper el silencio ante las posibles variedades del placer humano. Y con ello, se podría romper esa *sensación directa de poder político viene de la percepción de cuerpos en masa*. Ya que para Scott la experiencia es la representación de la verdad, o más bien, de las verdades humanas. Toma a las experiencias como ideas y como sentir.

“no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio de la experiencia” (Scott, 1991)

Scott plantea al igual que Foucault, que el sentir es manejado culturalmente como normas, valores. Hay que lograr una función integradora y defragmentada para encontrar el espíritu, la esencia, la verdad contenida en todo este constructo cultural.

Al hablar de igualdad, se asegura que lo personal es político. Es decir, que las subjetividades son el espejo de las políticas de gran escala, porque permean hasta el último rincón social y se pueden percibir a través de la experiencia de los sujetos. Los posicionamientos de sujetos son los que han permitido la visibilidad, es decir, por ejemplo los efectos del racismo: negros jamaquinos: experiencia del ser negro.

He llegado a creer que la única razón que puede llevar a las mujeres de una clase privilegiada a darse cuenta como ellas mismas oprimen, es cuando llegan a conocer el significado de su propia opresión. Y entienden que la opresión de otros las hiere personalmente. (Moraga, 1988, p. 26)

Ser sujeto significa “sujeto a condiciones definidas de existencia, condiciones de dotación de agentes y condiciones de ejercicio” Los sujetos son constituidos discursivamente:

Mi lesbianismo es la avenida que me ha permitido comprender mejor el silencio y la opresión, y sigue siendo el más claro recordatorio de que no somos seres humanos libres. (Moraga, 1988)

En el límite de lo social y lo personal, encontramos el discurso sostenidos en dos columnas: la de lo material y la del deseo. Entonces será la experiencia la generadora de representaciones: configuración de la experiencia: conocimiento.

En defensa del cuerpo: también puede aprenderse por medio de la experiencia corporal, el cerebro no puede sobreponerse a todo el cuerpo, el cuerpo como instrumento. Entonces asumiremos que el saber es perceptivo y discursivo. Y hablaremos desde lo femenino incluyendo las experiencias fisiológicas.

1.3.2.1 Autobiografía

... a change in the perception of autobiography as not just a literary genre or a collection of text, but also a widespread cultural practice, produced as much by social pressures as by an individual inner necessity; and the preoccupation with autobiography as a method. (Cosslet, 2000, p. 17)¹³

Tomaremos la autobiografía como fragmento de la realidad, convirtiendo las imágenes en texto, en historias que van más allá de la imagen fija, narrativas en dónde el texto se convierte en contexto.

En el trabajo de las mujeres, la autografía ha sido un recurso de gran importancia, ya que permite que las historias no oficiales, las narrativas de experiencias subjetivas, traspasen ese terreno. Además cercanos al concepto de post-Historia, entendemos que el uso de la autobiografía logra constituir la mirada del otro sobre uno mismo, lo que Jaques Lacan desarrolla en su teoría del espejo; ser capaces de reconocernos frente al reflejo de lo que aparentamos,

¹³ Un cambio de percepción de la autobiografía no sólo como un género literario o una colección de textos, también como una práctica cultural en expansión, producida tanto por presiones sociales, como por una necesidad individual inherente del sujeto; y la preocupación con la autobiografía como un método. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

escudriñando en esa imagen, lo que evoca, para encontrar lo que somos. Como lo describe Tess Cosslet, utilizar la autobiografía en una investigación, pasa de ser una herramienta para convertirse en un método que descubre el objeto de estudio para el investigador de maneras inimaginables:

The ways in which the autobiography of the researcher is involved in the research are not just limited to the initial standpoint or subject position taken up. Research can have an impact on the researchers, changing their sense of self. (Cosslet, 2000, p. 14)¹⁴

El reflejo autobiográfico, no quedará sólo como un acto subjetivo, narcisista y ególatra, también es una reflexión de género humano y de género en un orden de lo femenino y masculino. Podríamos tomar como ejemplo aquí obras artísticas dónde la valentía supera al narcisismo y dejan claro que la autobiografía también constituye un registro de la realidad social, ajustada a los ejemplos individuales, como la obra de Nan Goldin y Hanna Wilke.

La autobiografía se compone de *bios-autos* y *grafe*: y en el punto de *grafé*, relacionado con la escritura en dónde se pueden construir las metáforas de la existencia de los otros dos campos que componen la palabra, en el caso del autorretrato, ese discurso lingüístico se genera en la representación iconográfica.

En este sentido, en la obra de las *galateas*, la autobiografía funciona como una máscara que desfigura, plantea que el yo no es el soporte de una vida, sino el resultado de su narración (mezcla de realidades fácticas y ficticias). Es tanto construcción como desfiguración.

1.3.2.2 Lo abyecto femenino

¹⁴ Las formas en que la autobiografía de los investigadores se involucra con la investigación no sólo se limita al punto de partida o a la posición que el sujeto está tomando. Investigar puede tener un impacto en los investigadores, cambiando su sentido de ellos mismos. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

Fue en los años sesenta que a la par de las teorías post estructuralistas resurgen dudas sobre la naturaleza de lo humano, características ontológicas comenzaron a ponerse en duda.

Por un lado la regulación de la conducta, es importante actuar en determinada manera, tanto para la religión como para la estructura de poder en un país constituido ya sea por una monarquía, república etc, lo que nos convierte en ciudadanos es nuestra capacidad de vivir en una ciudad, para convivir en la infraestructura social de las ciudades es importante estar civilizados, alejarnos de nuestra animalidad. No dejarnos corromper por los arrebatos que nos vuelven vulnerables a nuestras pasiones internas. Por ello, abyecto en este sentido se refiere a lo no humano, en tanto *cyborg*¹⁵, en tanto autómeta, ser una persona a-personal, con respuestas programadas.

La obediencia civil en la que estamos inmersos, permite que tengamos no solamente actitudes de convivencia y respeto para con nuestros semejantes, hay también un sentido de mediación para homogeneizar no sólo derechos y obligaciones, también preocupaciones, deseos, cuerpos.

En el afán de mantener regulada a la sociedad, se establecen parámetros de “normalidad”, no cabe duda que las persecuciones xenofóbicas responden en gran medida a esos constructos sobre lo bueno y malo, lo normal y anormal, que está suscrito a determinado tipo de piel, estatura y género.

En este sentido, como lo manifiesta Irigaray en la sociedad contemporánea aún continuamos bajo ese esquema, y encontramos alteridades, personajes que viven en las espectralidades y que son los otros, los alter, al ser tantos, ahora amalgamados en la exigencia de sus derechos fundamentales, están buscando que se reinventen esas construcciones identitarias, paradigmas risibles a estas alturas.

¹⁵ Sentido Donna Haraway

He ahí una de las categorizaciones para lo abyecto, en la frontera del no ser, de lo humano y lo animal, de lo civilizado y lo troglodita en tanto no obediente al esquema que encapsula al sujeto para funcionar dentro del sistema.

Por otro lado, sin olvidar que lo abyecto es lo no humano, una más de las características que lo definen se refiere al cuerpo y sus restricciones orgánicas.

Nuestra equivocación está en tomarnos a la ligera unas enseñanzas sagradas que, desde hace milenios, transmitimos a los niños, pero que en otro tiempo, tenían una forma diferente. El ámbito constituido por el asco y la náusea es, en conjunto efecto de las enseñanzas. (Bataille, El erotismo, 2005, p. 63)

En su tratado sobre el erotismo, a mediados del siglo XX, Bataille dejaba ver la fragilidad de nuestros cuerpos y nuestras convicciones, pero al mismo tiempo, la fuerza emancipadora de un afán de pertenencia sistémico. El vigor de lo cultural ha sometido a la corporeidad con razones de estabilidad, higiene, convivencia en la sanidad. Pero al mismo tiempo, ha violentado la libertad, esta vez sí ontológica, de los seres vivientes.

Por ello, en el capítulo inmediato siguiente, se abordará lo abyecto en el sentido del cuerpo como objeto, como representación reduccionista del sujeto femenino, donde la abyección tiene que ver con la definición del real diccionario de la academia española en su última edición: (Del lat. Abiectus, part. Pas. De abiicere "rebajar, envilecer).

1. Adj. Despreciable, vil en extrema.
2. 2. Adj desus. Humillado(abatido en el orgullo)

Lo abyecto femenino que retoma el sentido de lo orgánico y lo inorgánico como dos contradicciones, en la mujer representada por las artistas que se abordarán en esta Tesis en el siguiente capítulo, encontramos como recurso fundamental el uso de secreciones corporales, las cuales recuerdan lo humano no sólo en un aspecto discursivo de los elementos que nos hacen humanos corporalmente, sino, hacen referencia a lo revisado en el capítulo anterior, definen el *agalma* del *sujeto a*

lacaniano, al deseo no por ausencia, sino al objeto de deseo en la succión y en la secreción, y por supuesto, al deseo en sí.

Tomando en cuenta las ideas de Julia Kristeva que retoma la *estética de lo sublime* de Lyotard, el sentido de abyección femenino desarrollado por las artistas que se abordan en este trabajo responde al proceso de abyección que diluye la ruptura entre sujeto y objeto, y devela un estado íntimo del sujeto donde experimenta un proceso de *Namnesis*¹⁶ el cual tiene como resultado su clarificación política de sus sitio en el mundo, y su verdadero yo.

2: Pigmaliones vs Galateas

2. 1 Pigmaliones que fragmentan lo femenino

“Algún día, los hombres mirarán hacia atrás y dirán que yo
concebí el siglo XX”

Jack el destripador

La escultura con forma femenina es resultado del proceso artístico, como cualquier otra obra de arte figurativa: representar una manzana, una piedra, una rueda, siempre responde a la simulación de un objeto determinado, pero el artista durante el proceso creativo, codifica los elementos que conforman el modelo, filtra y direcciona significados, subjetiviza el resultado.

De alguna forma sucede este proceso de comunicación en que el artista retransmite la información percibida sensorialmente, y trata de emular la misma sensación para el espectador, pero, es en este punto, en la parte sensorial, cuando no es lo mismo representar a una mujer que a una manzana.

En la representación del sujeto femenino figurativo, hay una exploración en el cuerpo de la mujer, y para que el artista sea capaz de representarlo, es necesario

¹⁶ Término platónico que refiere a los recuerdos del Mundo de las Ideas que experimenta el alma cuando intenta reconocer el mundo.” (anamnesis: recuerdo, en el contexto de «el saber como un recordar» como «diálogo del alma consigo misma».” (Sierra, 2013)

el conocimiento de sus propiedades en un acto de consumo, como lo haría con una manzana.

En ese acto de consumo, es dónde se inscriben prácticas cruentas y dolorosas, al ver a la mujer como un objeto de consumo. En este capítulo, se ha recurrido a metáforas crudas del deseo, imágenes explícitamente violentas, en algunos casos abominables.

Tomando al artista como Pigmalión, el mito nos hace visible el hecho de que la representación femenina en las esculturas, desde su surgimiento, está asociada con la mujer como objeto de deseo, pero en ese intento, el deseo carnal juega un papel perverso, ya que transmuta su carácter de vida a muerte.

...los operadores más imaginativos construirían sus parejas icónicas a la medida de sus deseos precisos y meticulosos, como hizo Pigmalión con Galatea. La finalidad sería siempre la misma: representarse junto al ser deseado para estar con él sin estarlo. (Gubern, 2000, p. 187)

Al nombrarlos pigmaliones, la designación no refiere únicamente a la gran imaginería y capacidad técnica y pasión creativa, eso está implícito, pero también se hace presente su motivación por un perverso deseo de posesión.

Mediante el simulacro, y la cosificación del cuerpo, es posible analizar el rol que juega el creador y su relación con la obra, ya que no hablamos sólo de la producción de un objeto artístico, va más allá, se refiere a un objeto utilitario, a un diseño que cumple una función no sólo estética, tiene un fin útil práctico.

Este fenómeno cultural como hemos revisado en el capítulo anterior, es nombrado desde el psicoanálisis como una *filia*, un afán fetichista llamado clínicamente *agalmatofilia* que se refiere a la adoración sexual por el objeto de representación femenina, el cual ha devenido precisamente del mito antes citado, y por lo cual ha sido nombrado también *Pigmalionismo*, es decir, surge en la adoración por el objeto escultórico para en la actualidad tener el mismo sentido pero con el objeto muñeca, maniquí, el cual provocó la imaginación de muchos creadores:

No hace falta más que mencionar a Luis Buñuel y películas como “Ensayo de un crimen” para comprender la atracción morbosa de estas muñecas, reinas absolutas de la imaginación surrealista (Extebarría, *Eidolismo o Amalgatofilia. Muertas y muñecas: Ramón Gómez de la Serna, el coleccionista de amantes*, 2002, p. 309)

Durante la historia del arte existe una tradición en la representación de la figura femenina, pasiva, deseable, con una belleza idealizada, dócil y grácil, así el recorrido de estas representaciones nos lleva al momento del surrealismo, que toma a los maniquís, muñecas de tamaño real y montajes fotográficos o pinturas, con una nueva forma discursiva, la mujer no sólo será la representación reducida a un esquema material, también será fragmentada, desmontable. Esta cualidad corresponde a una violencia de género a una cosmovisión masculina sobre el cuerpo femenino como objeto de deseo, ejerciendo control y devaluando a los sujetos que habitan dichos cuerpos.

Desde la óptica surrealista, desde la visión del mundo de la época la mujer se ha convertido en el juguete por excelencia, la distracción del mundo, el artificio supremo (Extebarría, *Eidolismo o Amalgatofilia. Muertas y muñecas: Ramón Gómez de la Serna, el coleccionista de amantes*, 2002, p. 313)

No podemos eximir de responsabilidad a la figura principal del surrealismo, André Bretón, quien era un soñador empedernido, seguidor de Apollinaire, apasionado lector de las teorías de Freud y sobre todo por su estudio sobre los sueños, aunque era un personaje demasiado consiente, buscó siempre sacudir sus deseos de una forma selectiva: “...El mito no sació su empeño de trascendencia. Dormía con pijama de fuerza para creer en la locura de sus sueños sensatos” (Cardoza y Aragón, 1988, p. 10).

Nuestro poeta forjó en escena del movimiento entre las vanguardias, un personaje histórico, al que Octavio Paz describió así:

... Amaba la novedad y la sorpresa en el arte, pero el término invención no era de su gusto; en cambio en muchos de sus textos brilla con luz inequívoca el sustantivo *revelación*. Decir es la actividad más alta: revelar lo escondido,

despertar la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y que nunca dejaremos ser del todo (Paz, 1967)

Una de las obras de Bretón, su novela *Nadja*, una historia bellamente desarrollada en las Canarias, en la Isla de Tacoronte, que nos devela el enamoramiento de Bretón, pero también su carácter dominante: “*Acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos y también, señores de las mujeres y del amor*” (Bretón, 2004)

En su labor creativa, sujeto a su tiempo y a un esquema cultural lleno de cambios, con necesidad consiguió llevar la tutela de los movimientos surrealistas en diversos espacios del mundo, así como en diferentes espacios creativos, desde publicaciones, pinturas, esculturas, cine, etc..sin embargo, no podemos olvidar que, “*En el fondo del surrealismo están el sueño y el miedo. Su odio visionario se tornó oscurantista , en violencia sin propósito*” (Cardoza y Aragón, 1988, p. 10)

Pero es precisamente esta desfragmentación femenina, la provocación y la emancipación de las imágenes del surrealismo, provocadoras de no sólo el reacomodo de las piezas del cuerpo femenino en una reconstrucción con fines de placer. Es la objetualización para romper la forma original del cuerpo femenino, la forma natural, en este simulacro que semeja en apariencia a la mujer, en dónde se devalúa una vez más el sujeto femenino, se anula.

La fragmentación del cuerpo femenino como una reconfiguración del objeto de deseo no es una propuesta inocente de la mente surrealista, es el resultado de las experiencias que el cuerpo y mente del sujeto en las indagaciones desde el psicoanálisis develan de su inconsciente. Existen historias que descubren el grado de perversión por el objeto, el deseo llevado a un nivel de agresividad psicópata. Así como el deseo de asesinar es construido a través de la planificación, la construcción del objeto de deseo en la fantasía, en dónde quedan en la historia ejemplos como la serie de mobiliario de Allen Jones.

Tomemos pues el ejemplo de la muñeca de Kokoscha, el objeto de deseo de este pintor expresionista, fue manufacturada a modo de que se pareciera a Alma

Mahler, la mandó a hacer con el que alguna vez fuera modista de Alma, Hermine Moos, he aquí las instrucciones:

I wanted to have do with the Alma Mahler business once and for all, "he explains, "and never again to fall victim to Pandora's fatal box, which had already brought me so much suffering." He had eyes only for Alma's Doppelganger, to who he know now transferred the extreme possessiveness on which his relationship with the dolls live-model had foundered. "I would die of jealousy" he told Moss in January 1919, "if some man were allowed to touch the artificial woman in her nakedness with his hands or glimpse her with her eyes... ¿ When shall I be able to hold all this in my hands?" (Sayer, 2004)¹⁷

Hablando de las maniqués y muñecas fragmentadas, Lucia Extebarría nos



comenta que la no identificación de las mujeres con las muñecas parece estar desde la concepción de la pieza ya que esta: "No es una réplica de la mujer, sino una proyección del artista que la creó: tiene más que ver con lo masculino

¹⁷ Yo quería terminar con ese asunto de Alma Mahler de una vez por todas el explica," y nunca más caer víctima de la fatal caja de Pandora, la cual ya me había traído de por sí mucho sufrimiento" .El sólo tenía ojos para la copia malvada de Alma, a quien sabemos ahora transfirió la posesividad extrema en la que se hundió su relación con las muñecas basadas en modelos vivos. "hubiera muerto de celos" le dijo a Moss en enero de 1919, "si algunos hombres tuvieran el permiso de tocar la mujer artificial en su desnudes con sus manos o con un guiño de los ojos... ¿Cuándo podría estar listo para sostener todo esto con mis manos?" (traducción realizada por Lorena de la Peña)

que con lo femenino, pues es el producto de la fantasía masculina antes que de la imitación de lo femenino.” (Extebarría, *Eidolismo o Amalgatofilia. Muertas y muñecas: Ramón Gómez de la Serna, el coleccionista de amantes*, 2002, p. 319)

La propuesta de utilizar la muñeca, como un esquema de representación femenina, es una cuestión provocada por el devenir de la cultura de masas, en dónde la representación escultórica en materiales clásicos no era acorde con el discurso y sistemas utilizados por los creadores de la época.

A pesar de la existencia de mujeres surrealistas como es el caso de Claude Cahun, Meret Oppenheim, Maruja Mallo, Carol Rama y varias más, habrá que tomar en cuenta, que Pilar Pedraza nos devela que “ninguna mujer firma el manifiesto surrealista” (Pedraza, *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*, 1998). Además de que esta concepción de poder masculino sobre el cuerpo femenino incluso llegó a trastocar discursos de las surrealistas.

Imagen 2 "Autorretrato con Muñeca" 1919 Oskar Kokoscha

La artista alemana Meret Oppenheim, en 1959 realizó una cena para sus amigos, en el centro de la mesa se encontraba un cuerpo femenino, un maniquí, desnudo, rodeado de flores, velas y comida, el maniquí de rostro dorado yacía a la luz de las velas, mientras los asistentes del *Festín de primavera*, bebían y comían sin cubiertos, como una alusión a los placeres carnales, devorar con las manos, mujeres y hombres disfrutaban de los manjares que cubrían esa representación de cuerpo desnudo.

Esta acción fue organizada y llevada a cabo por la artista; como registro quedan fotos de mala calidad, pero esta especie de *happening* pareció interesarle mucho a André Bretón, quien le pidió a Meret que la repitiera ese mismo año como parte de la última *Exposición Internationale du Surréalisme (Eros)*, que se llevó a cabo en París.

El resultado fue desastroso para Oppenheim, ya que en terrenos de los surrealistas varones, su trabajo perdió el sentido original como lo comenta Irene Ballester en su Tesis doctoral para la Universidad de Valencia:

...cuando mostraron el cuerpo de la maniquí desnuda, rodeada de comida, pero en este caso con medias, cosa que a la alemana disgustó porque no compartía con ellos el concepto de cuerpo y sexualidad femeninos (Ballester Buigues, 2012, p. 109)

Los elementos fetichistas cambiaron diametralmente el sentido de la primera vez que se realizó en Suiza, ahora en París, el centro de mesa maniquí además llevaba cargados sobre los hombros dos langostas vivas.

Tal vez este marisco, con sus tentáculos alargados en forma de pinzas, era comparado por los surrealistas con la vagina, concretamente con la vagina dentada, la misma que podía cortar de cuajo el pene masculino, cuyo símbolo fálico de superioridad patriarcal se estipuló que era envidiado por las mujeres al considerarse que su cuerpo estaba incompleto por un hueco vacío entre sus piernas. (Ballester Buigues, 2012, p. 110)

Toda esta iconografía, el carácter simbólico de los artilugios con que ese maniquí fue montado, muestran sin lugar a duda, un discurso que plantea a un objeto no a un sujeto, y con ello se ilustra la distancia, el miedo del artista, a lo femenino.

Doble discurso que camina y se suscribe en la historia del arte, compone la visión contemporánea de la mujer objeto. Si la mujer es fatal, si es una malvada y su poder de seducción pone al hombre en una situación vulnerable, ¿No es mejor tomarla como un juguete? De esta forma acercarse falsamente a ella.

Los artistas muestran cuerpos muertos, maniquís, representaciones pasivas del objeto que no contesta, que no habla, que no huele, que no es, no existe más que como cuerpo. Negando así el amor a lo vivo, eligiendo lo inerte.

Como queda ilustrado en el ejemplo de la pieza de Meret Openheim, las preocupaciones de las mujeres no son relevantes para los artistas que con la visión de la modernidad, no idealizan ya al estilo romántico de finales del siglo XIX,

pero si esperan que sus piezas de representación femenina, sean ensamblables no sólo para posibilitar una expresión diversa sobre el mismo objeto como propone el cubismo, en realidad, la principal preocupación es la reconfiguración de piezas en la búsqueda de la complacencia para el autor, es la manipulación de los órganos, la mutilación de los que parecen “sobrar” para los propósitos de placer, y la propuesta de nuevos órdenes con fines específicos, que en su estética pueden no ser bellos, pero siempre complacientes.

La producción de arte de representación con estas características es una tradición que no se les puede atribuir a los surrealistas y descalificarlos por traer a la historia una visión agresiva, como lo hemos observado, ésta se constituyó desde el establecimiento del patriarcado, con raíces pre-históricas, y luego, en el pensamiento occidental, se ha formado una plataforma social inequitativa, en dónde el hombre buscaría para su amor un personaje dotado de virtudes y cualidades que por encima de todo, le acercaran a la obtención del placer y la evasión del dolor.

“...en el mundo homérico una mujer es definida *philē*, objeto de amor conyugal, porque la conduce a la propia casa, porque la posee.” (Campese, 1994, p. 33)

En este mismo sentido, Silvia Campese plantea que la mujer en la época griega era vista como un bien más. Por ello y en esta concepción de la mujer inmersa en la cosmovisión grecolatina, acudiremos al referente mito de Pigmalión y Galatea para enunciar por un lado, a Pigmalión como el creador de una pieza escultórica de placer, un objeto de consumo. Y lo que le sucederá, la respuesta de Galatea, la artista posmoderna que representa su cuerpo en una escultura encarnada¹⁸

- 2.1.1 La mujer desmontable: Entre Dalí, Duchamp y Bellmer
- 2.1.1.1 El cuerpo inerte

¹⁸ Tomado del término, *embodiment*, que viene de la cosmovisión feminista en teorías como la de Iris Marion Young, quien retoma las herramientas de pensamiento heredadas de Foucault, Deleuze, Derridá, Simone de Beauvoir, para postular la importancia del cuerpo en la conformación del conocimiento a partir de la experiencia, de no solo ser, o pensar, de “encarnar” el conocimiento.

Para indagar en el futuro es necesario rastrear en el pasado dónde se ocultan las claves de una modernidad aterradora, en la que el deseo por el cuerpo vivo o inerte tiene como trofeo la posteridad. (Casas, 2009, p. 17)

En 1936, el artista español Salvador Dalí publicó un texto en la revista *Minotaure* titulado “Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral”. Dicho texto hace visible la cosmovisión surrealista acerca de la mujer como objeto de deseo.

El fantasma se materializa por el "simulacro de volumen". -El simulacro de volumen es el forro.- El forro esconde, protege, transfigura, incita, tienta, da una noción engañosa del volumen. -Convierte en ambivalente al volumen y le hace ser sospechoso.- Favorece la eclosión de las teorías delirantes del volumen.- Provoca los vértigos de conocimiento ideal del volumen, de conocimiento inconsciente del volumen. El forro desmaterializa el contenido, el volumen, debilita la objetividad del volumen, hace el volumen virtual angustioso. (Dalí, 2002)

Es la idea de simulacro de volumen, la que desde la escultura puede ser analizada pensando en la representación objetual que ocupa un espacio y tiene un peso determinado. De la escultura clásica a la creación del objeto muñeca, concepto que tiene una construcción etimológica la cual nos cifra directamente a la actitud voyerista y angustiosa de la cual habla Salvador Dalí¹⁹. La

¹⁹ En su artículo “parentecos sorprendentes” Fernando Navarro nos explica: ...*Para referirse al pezón, se recurría en latín a dos diminutivos de puppa: papula y papilla. En la Roma clásica, "puppa" (ya con la grafía pupa) se aplicó más tarde, por extensión, a la muñeca de trapo que chupaban los niños pequeños y, en general, a cualquiera de las muñecas con las que jugaban las niñas hasta la pubertad, momento en que las consagraban a Venus. Ese sentido se ha perdido también por completo en castellano, pero se perpetúa en varios idiomas europeos, como demuestran el francés "poupée" (muñeca), el alemán "Puppe" (muñeca) o el inglés "puppet" (títere, marioneta). Ya los clásicos latinos, como Cicerón y Plinio, utilizaron la palabra "pupilla" en un tercer sentido, para designar la "pupila" del ojo. Se trata en realidad de una antigua metáfora, que repetimos todavía en castellano al hablar de la **niña del ojo**...* (Navarro, 2007)



Ilustración 3. Edición de lujo del catálogo de la exposición «Le surréalisme en 1947», Los Angeles, California, colección Robert Shapazian

desmaterialización del contenido, lo retomo como el *psique femenino*, el cual es diluido e ignorado.

Es por esto una historia entre el *voyeur* que deja de ser un simple espectador con el deseo de consumir, con el deseo de dominar y palpar. En el palpar, haciendo una referencia a Marcel Duchamp y la pieza *Prière de toucher* de 1947, en el cual, con la

frase *Favor de tocar*, coloca un seno de caucho con un pezón sin erigir, una invitación a tocar el timbre para una puerta de lo desconocido, la puerta de una cueva húmeda y erótica.

Y es que Duchamp forma parte de los pigmaliones enlistados, al igual que Courbet, quien al nutrir la mente de los pensadores que nos inspiran: Lacan, Bataille, Bellmer, todos ellos pigmaliones, y todos ellos con la herencia de el cuadro *L'origine du monde*.

...Courbet rondaba en los pensamientos de Duchamp en 1968 y lo único que cabe decir es ¿por qué no? Al final, aquel pensamiento que siempre se había mostrado propenso a incurrir en contradicciones al parecer había sido capaz de hacer un hueco nada más y nada menos que a Courbet y al arte retiniano. Puede que Duchamp terminara descubriendo que cabía aceptar lo retiniano-tenía que aceptarse forzosamente- como fundamento inexcusable de la cosa mental. En *Étant donnés*, lo retiniano y la idea, apariencia y aparición, mente y cuerpo se funden en el contexto del erotismo, como dijera Duchamp en una ocasión, en el que podía creer de verdad. (Tomkins, 1999, p. 510)

Y es que la obra que tomaremos de Duchamp es su obra más controvertida, la obra póstuma, una invitación vouyerista al disfrute de la muerte. *Étant donnés* es

una obra que más que escultórica se convierte en una instalación, en un montaje escenográfico de una escena del crimen. Puede haber o no sadismo en la práctica necrofílica que se oculta en la agalmatofilia, ya que el amor por el cuerpo femenino evoca a lo femenino, a lo que se tiene culturalmente aceptado como femenino. Un sujeto que es en cuerpo, pero no en conciencia. Y aunque poético, resulta violento, como en la hermosa poesía del célebre Pablo Neruda: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente. Distante y dolorosa como si hubieras muerto”

Tanto la pieza de Duchamp, como el poema, constituyen obras de un atroz placer, en el sentido batailleano, que refiere a un oxímoron que disuelve el goce en el dolor y viceversa: *Los signos de “atroz placer” se localizan en los ojos ciegos del otro, del “padre”, pero coincidiendo con conmociones en el cuerpo propio* (Assandri, 2007, p. 71).

Será tomado entonces el atroz placer como un exceso, que desborda los sentidos no en el cuerpo del que desea, sino del objeto de deseo que es también un cuerpo vivo y sensible

Y es que en la obra de *Étant Donnés*, nos encontramos con elementos de similitud a los de escenas terribles en crímenes célebres, es una pieza que invita al morbo, desde su montaje y la forma de ofrecerse al espectador, es una invitación al goce de lo perverso:

Los ojos no pueden evitar volver a posarse una y otra vez en ese coño articulado, en la fállica lámpara que se sostiene en lo alto y en la cascada a lo lejos: agua y gas se asocian en la mente del espectador mientras la novia, desnuda al fin, culmina (al parecer por si sola) el proceso eterno y jocosamente pospuesto en el gran *Vidrio* (Tomkins, 1999, p. 502)

Y es que posiblemente, el montaje de *Étant donnés* constituye la culminación de las elucubraciones en sus inicios, de los pendientes teóricos y la gran expectativa de su *gran vidrio*:

Sobre el cuadro de la novia: No hay ninguna duda acerca de las connotaciones sexuales de esas formas de tonos delicados , con sus ecos de membranas mucosas y tejidos internos húmedos(..) La mirada se desliza por ellas y a su alrededor, la mente se apodera de ellas con lascivia, al igual que la vagina (en palabras de Duchamp) atrapa al pene. (Steefel, 1977, p. 115)



La reflexión, la encontramos ahora, al revisar que la novia que elige pareja en la escena presentada en el gran vidrio, es el resultado de una imagen onírica para Duchamp, una escena que lo lleva a una pesadilla, lo enfrenta con su miedo:

“...al pintar la *Novia*, recordaría más tarde haber estado sumido en un “estado de práctica anestesia”. Una noche, al regresar a su habitación amueblada después de haber bebido demasiado en una cervecería, se quedó dormido y soñó que su *Novia* “se había convertido en un insecto enorme parecido a un escarabajo, que me torturaba con atrocidad con sus élitros” (Lebel, 1959, p. 73)



Ilustración 4 Étant Donnés 1946-1966 Philadelphia Museum of Art

La novia del gran vidrio se presenta ante un Duchamp vulnerable, que al parecer no fue parte de la lista de novios a elegir, pero el miedo igual lo carcomía, ya que las extremidades de su mujer insecto máquina podrían “Atrapar las cosas con la mente del mismo modo que el pene se

Ilustración 5: Cuerpo de la Dalia Negra. Imagen tomada de internet.

siente atrapado por la vagina” (Steefel, 1977, p. 312)

De esto, solo podemos presumir que en la mente de Duchamp había elementos que lo acompañaban en el día y la noche y quedaron de manifiesto en su obra. Esas formas no solo son reflejos de un personaje en concreto, como lo vimos anteriormente, lo particular tiene un peso que se extiende más allá de calificarlo como un hecho meramente subjetivo.

Tanto el tema de *El gran vidrio*, como *Étant donnés*, constituyen imágenes de un cargado contenido sexual:

En esta última de sus obras pueden encontrarse muchos de los elementos desde sus primeras obras, y algunos de los que aparecían ya mencionados en las notas de Duchamp, como la cascada, aunque no llegaron nunca a plasmarse visualmente en *El Vidrio*. El tema de ambas obras es el contacto sexual –incipiente pero eternamente pospuesto en el Vidrio, consumado (quizás) en que *étant donnés*- y en ambos es la mujer la que domina y controla la acción. Es la reina de la partida , tan dominante y tan poderosa como la dama en el ajedrez (Steefel, 1977, p. 115)

Menciona Steefel que la mujer es la dominadora, pero en realidad en *El gran vidrio* es una dominadora aterradorante, y en *étant donnés*, es la protagonista de una escenificación donde además y por sobre el erotismo, cabe la muerte. Estos hechos han formulado una serie de versiones, entre las cuales se asoma el asesinato de *La Dalia negra*, suceso que si bien es lejano a la obra de Duchamp, figura en la mente pigmaliónica de posesión del objeto de deseo. Ya que este asesinato ocurrido en Los Ángeles california el 15 de enero de 1946, descubierto al parecer por una mujer y su hija de tres años, pero prontamente verificado por la policía estatal, quien al verlo, y como aparece en las fotografías de los periódicos, creyó a primera vista, haberse topado con un maniquí:

El pálido maniquí no era tal; se trataba del cuerpo seccionado por la mitad de una joven, las piernas por un lado, extendidas en una grotesca posición obscena y el tronco, junto a la cabeza y los brazos arqueados rodeando los hombros, muy cerca. Su rostro estaba machacado, casi irreconocible; al

parecer lo habían golpeado con un bate de béisbol. Habían cortado las comisuras de sus labios con un cuchillo, lo que le daba un grotesco aspecto de payaso loco. Sus pechos habían sido lacerados y mostraban múltiples quemaduras de cigarrillos. Había mutilaciones por todo el cuerpo, escarificaciones, hematomas... Pero eso no era lo peor. Según pudieron comprobar los primeros agentes que llegaron al lugar del crimen, Frank Perkins y Will Fitzgerald, el cuerpo había sido desangrado hasta la última gota y eviscerado, después de ser seccionado por la mitad con una precisión quirúrgica a la altura de la cintura. (Herradón, 2009)

En fin, es un caso histórico de violencia, que al parecer constituye no sólo un enigma y un crimen no resuelto, habla de un momento histórico que al parecer va en crecimiento, tomemos en cuenta que el cadáver fue encontrado en el desierto, no muy lejos de lo que hoy en día, ha sido un paraíso para los asesinos impunes de mujeres, que en Ciudad Juárez han encontrado el espacio para ejecutar a cientos de víctimas, en crímenes hoy llamados por su característica primordial “feminicidios”.

El cuerpo bellissimo de la Dalia Negra se mantiene incorruptible en el deseo, la fantasía y el tiempo. Su cuerpo exánime y profanado se convirtió en un cadáver exquisito en toda la extensión de la palabra (Casas, 2009, p. 31)

En fin, la violencia que engendra visiones inquietantes, tanto fascinantes como abyectas, lo que produce pensar, que desmontar el cuerpo femenino no es un acto que pueda reducirse a una alteración del orden físico de la representación de un sujeto. Al des-constituir el cuerpo de su unidad se produce un fenómeno que es propio del ejercicio de poder, la violencia.

2.1.1.2 Trozos de sujeto: Le poupée

Uno de los artistas que inspiraron los antecedentes plásticos de esta investigación fue Hans Bellmer, las ilustraciones eróticas del libro *Historia del ojo* de Gerges Bataille son piezas que influyeron de forma drástica en el desarrollo de las primeras series de obra erótica que realizó la creadora que presenta esta Tesis.

Al pasar los años y leer más de George Bataille, de observar y analizar las muñecas hechas por Bellmer y relacionar su producción escultórica con los pensamientos surrealistas de sus contemporáneos, al encontrar explicaciones psicoanalíticas de estos esquemas de representación femenina, la que suscribe replanteó la fascinación por el artista y vislumbró horizontes distintos, una confrontación violenta.

Un caso que permite ilustrar la violencia y perversidad sobre el sujeto femenino en el afán de la creación artística, fue la relación de Hans Bellmer con la pintora y poeta alemana Unica Zürn, musa inspiradora del artista . La obra del Bellmer, en gran medida, es el resultado de su experiencia sexual fetichista con Unica, porque si bien una de sus ideas generadoras era desacralizar el cuerpo en contraposición al culto nazi, existe una historia también turbia en sus esculturas.

Las representaciones de Bellmer(fetichismo puro, en razón de su fragmentación) sugieren inmediatamente en quien las mira una sensación de desasosiego, probablemente porque mezclan sexo y violencia con el universo de los juguetes infantiles. (Extebarría, *Eidolismo o Amalgatofilia. Muertas y muñecas*: Ramón Gómez de la Serna, el coleccionista de amantes, 2002, pp. 345-346)

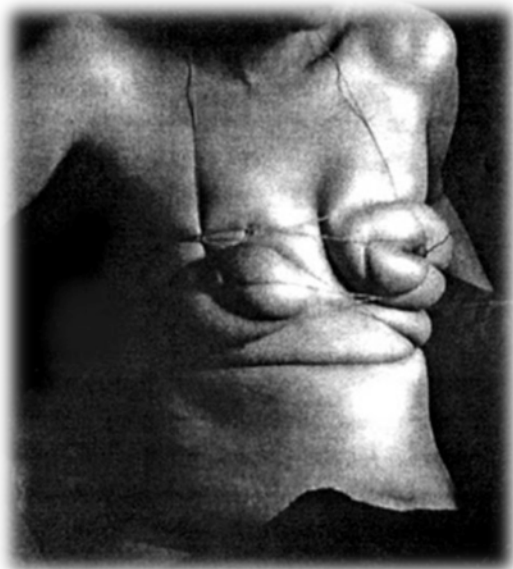
En su obra nada es sagrado, las partes de la mujer son destruidas y transformadas, casi con sadismo en un ser nuevo lleno de injertos donde lo que sobresale son: nalgas, senos, torsos y el pubis infantil de niña. Todo en el cuerpo es zona de deseo, orificios, vaginas, anos, bocas y ombligos sugieren un deseo patológico insatisfecho.

Tal vez si se apela a Bataille se pueda comprender mejor, en particular por la articulación de un discurso fraguado en la alianza inextricable de repulsión, muerte y placer, tan a menuda sustanciada en textos como *La historia del ojo* (Aliaga, *Orden Fállico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, 2007, p. 128)

Pensar en la desfragmentación como un fenómeno de la posmodernidad, se fundamenta en el concepto de nostalgia, pilar del momento histórico, pero también del pensamiento lacaniano en sus indagaciones sobre *el objeto perdido de deseo y el estadio del espejo*.

A partir de 1958 Bellmer toma como musa a Única Zürn, y le toma una serie de fotografías en las cuales toma su cuerpo como un objeto . El cuerpo vivo de Unica es transformado, agredido, rasgado y mutilado. “*Al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las*

que muestran cuerpos desnudos” (Sontag, 2003, p. 52)



El resultado de esta experiencia para Unica terminó en un suicidio tras un largo camino de lidiar con la esquizofrenia.

Para Hans Bellmer, fue el motor creativo que lo llevó a la historia con sus piezas de la serie *Le pupée*, íconos precisos de la construcción de la mujer desmontable de la que hablaba Dalí en su artículo para *Minotaure*.

Hablar de mujer desmontable en el sentido surrealista que propone Salvador Dalí, es entender al sujeto femenino como un cuerpo, es decir, el maniquí no es para los surrealistas la forma en la que se representa a las mujeres, es más bien el objeto de suplantación que se configura como objeto de deseo, anulando al sujeto.

Por medio de esta cosificación, los surrealistas encuentran la posibilidad de fragmentar y entender al objeto de deseo como una composición de posibilidades infinitas para hacer configuraciones del deseo masculino, y complejizarlo o

reducirlo con plena libertad, a fin de

Ilustración 6 Hans Bellmer, *Unica*, fotografía b/n, 1958. París, Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

cumplir el propósito primordial de complacer al ojo caníbal.

Al no estar consumado el acto, el maniquí se constituye como ese esquema, simulacro de las posibilidades de ejercer la dominación sobre ese objeto de deseo, un cuerpo que es factible de ser cortado, quemado, mordido, reducido, penetrado, y todas estas acciones a modo de ser poseído.

Esa posesión del cuerpo es un hecho meramente masturbatorio, y que lo diferencia de una masturbación donde el motivo de excitación sea imaginario (en un terreno platónico o por medio de recuerdos) de cualquier manera, en la mayoría de los casos, la sensorialidad que transporta al sujeto a un estado erótico, está asociada con la recreación de escenas sucedidas en el pasado, es decir, en escenas que fueron parte de la realidad, pero que trastocadas por este filtro de la memoria exaltan el *punctum* de placer, o en otro caso, la excitación se genera por la recreación cerebral de imágenes idealizadas y fantásticas, de una expectativa de ideal sexual.

Aunque en esta revisión nos referimos en específico a la escultura de Bellmer, no sobra tomar seriamente los avances traídos a cuenta por Roland Barthes en su visión sobre la violencia en el *stadium* y *punctum* de la fotografía, el cual es como un pinchazo, un punto de vibración que rebota en la retina del espectador pero no sólo en la retina, sino en la mente, porque figura un papel simbólico, afecta al espectador. Entonces algo se encuentra entre la obra y el sujeto que la admira, el espectador ve develado ante sus ojos algo que con esa punta se ha abierto.

En la medida en que la mirada se somete al suplicio, la imagen se abre, el cuerpo-carne queda reducido al estatuto de un instrumento, incluido en circuitos que lo conducen a su consumición, a su destrucción (Assandri, 2007, p. 130)

Retomando a las muñecas de Bellmer y su fragmentación, tenemos que pensarlas como el esquema que le permitía recrear cerebral y sensorialmente la experiencia sentida al fotografiar a Unica y su cuerpo en estados alterados.

No debemos olvidar la obra de las muñecas que además ilustraban cuerpos infantiles con una carga erotizada, violentada, llena de perversión, pero también

sus montajes fotográficos nos dejan ver una violencia no sólo física sino emocional y también nos hacen perceptible un aroma de miedo y de represión. Dicha represión se manifiesta en el castigo, en actos de dominación, que una vez más nos ubica en los sentimientos infantiles de una educación severa y conductista.

El deseo excesivo puede a veces conducir a una deformación anatómica de la mujer amada, desarticulada, hinchada, amputada, puesto que se ve reducida a sus orificios, sus pliegues, sus múltiples vaginas. Es el caso de Hans Bellmer quien, en sus muñecas, sus máquinas amorosas, los dibujos y fotografías que representan a Unica, somete el cuerpo femenino a una nueva anatomía: proyección de su propio deseo, el de hacer cuerpo con el cuerpo ajeno. La imagen de la mujer deseada será predeterminada por la imagen del hombre que desea (Aliaga, 2007, p. 129)

Entre las regresiones a la infancia, a la vulnerabilidad, al miedo a la oscuridad, a lo desconocido. Sentirse pequeño, sentirse frágil, espectador del mundo. Como diría Shakespeare: “ *A fortunes fool* ”, entre la tragedia y la necesidad por descubrir lo maravilloso, Hans Bellmer se siente fascinado.

Será que Bellmer quiere ser un Pígalión hechicero, un Pierre Jaquet Grosz, un Dr. Frankenstein, Gepetto, Copelious, con sus creaciones contenedoras de deseo. Ser mago padre, amante y Dios.

El arte es el único dominio en el que “la omnipotencia de las ideas” se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque—merced a la ilusión artística— efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero (Freud, Totem y tabú, 2003, p. 109)

Los efectos afectivos son, en fin, los que hacen la diferencia entre la representación que hace un artista de una manzana a la que realiza de una mujer. La carne y su forma matérica, así como el cuerpo como un conjunto morfológico esquemático de las zonas provocadoras de deseo, de perversión, por medio de la

trasgresión, dejan velado el sufrimiento femenino y la reducción violenta de un ser humano atado, indefenso, sin “agencia”²⁰ para poder responder a esta violencia. El objeto que ha sido desmembrado, una mujer muerta y reconstruida bajo un paradigma es regulado por el falocentrismo y el patriarcado, la dominación.

Una apropiación del cuerpo, y cuerpo mediatizado. Un acto de violencia contra el sujeto femenino que queda violentamente ilustrado en las fotografías de Hans Bellmer y posteriormente en sus construcciones escultóricas de muñecas.

Se ha escrito mucho sobre la relación de dominio de Bellmer hacia Unica Zürn, en donde ella se deja someter voluntariamente de forma masoquista y él ejerce sobre ella una creatividad sádica. Pero mejor nos lo pueden describir las palabras de Zürn en *El hombre Jazmín* cuando narra uno de sus sueños o delirios: *Por falta de inteligencia, ella cree firmemente que él la “hipnotiza”. Su cerebro, pequeño como el de un polluelo, no comprende que es “ella” la que se hipnotiza a sí misma al hacer girar sus pensamientos en torno a la misma persona. Él es el águila que vuela en círculos sobre el polluelo masoquista. Por fin comprende la solución. No hay salida para ella.* (Zürn, 2006, p. 22)

Y mucho más tarde vuelve a decir: *“¡Ah! Esta falta de inteligencia hace que el polluelo, que mira al águila que gira sobre su cabeza, se deja retorcer el pescuezo, presa de histérica admiración. Y ella siente la dolorosa limitación, la penuria, la monotonía que a veces supone el vivir como mujer”,* (Zürn, 2006, p. 69) Estas palabras nos revelan un aspecto nuevo del amor enfermizo que idealizaban los surrealistas, y del que fue un ejemplo notable el protagonizado por la pareja Bellmer-Zürn.

Esta violencia contra el sujeto femenino, será entonces, un atentado contra la red que da forma a la sociedad, una red en la cual existimos todos los sujetos humanos y los seres vivos que existen en la naturaleza, una red que como en la

²⁰ Utilizando el término “agencia en el sentido que le otorga la filosofía y sociología, que se refiere a la capacidad que posee una persona como agente social para actuar en el mundo. Será el sentido que utilizará este término en todo el documento.

biología, en el cuerpo de un sujeto, al tener una yaga, todo el cuerpo por medio de sus conexiones nerviosas están al tanto de ese dolor y de esa sensación que ha sufrido solo una célula.

Con esto, recalco la idea de que la mujer desmontable de la que habla Dalí, es una idea de simulación, un simulacro dibujado de las mujeres, trasgrediendo el sentido real y existencial de lo femenino,.

En el artículo de *Minotaure*, Dalí anuncia que «el nuevo atractivo sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus capacidades y recursos espectrales, es decir, de su posible disociación», La mujer se volverá espectral por medio de la desarticulación de su cuerpo; y termina con una frase tajante: «La mujer espectral será la mujer desmontable» (Dalí, 2002)

Si la mujer espectral es desmontable, entonces tomemos en cuenta los dichos de Dalí, pero desde una perspectiva de género, la mujer tendría que desmontar los arquetipos que le han dado el esquema para construir su identidad bajo ciertos criterios.

Si desde el género se desmontan estas construcciones de “sujeto” el cuál se configura de acuerdo a roles performativos y formas de representación visual, será posible de-construir a la mujer. De esta reconstrucción sin embargo, no resultarían cuerpos fragmentados en cuya cada pieza física se reacomode y asemeje las muñecas de Hans Bellmer o Duchamp.

2.2 Galateas que deconstruyen el género

La experiencia interior del hombre se da en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma conciencia de desgarrarse el mismo, y no la resistencia que se le opondría desde afuera. La superación de la conciencia objetiva, limitada por las paredes de la crisálida, está vinculada a esa transformación. (Bataille, El erotismo, 2005, p. 43)

Si el cuerpo de la mujer ha sido culpado en la historia de la humanidad, es un objeto pecaminoso, provocador, y además de todo contenedor de emociones, receptivo... entonces, ¿Por qué construir cuerpos femeninos artificiales?

Es esa incomodidad en la mujer, se culpa al cuerpo y el cuerpo se construye desde lo artificial, se construye discursiva y políticamente en un objeto. Entonces, el sujeto femenino al ser desplazado del cuerpo como un contenedor, se tendrá que replantear la búsqueda identitaria por siglos sufrida.

Pero precisamente será el descontento con la situación del subyugo lo que dará agencia a los sujetos femeninos, no de ser solo razón, sino de revalorar su cuerpo ya no sólo como contenedor de psique, sino también como un cuerpo empoderado por su afectividad, un cuerpo con agencia, con memoria, con un conocimiento situado y edificado por la experiencia racional y también afectiva.

2.2.1 El cuerpo como no lugar

Con frecuencia deseaba poder sentirse libre dentro de su cuerpo, despreocupada y sin angustias como lo hacía la mayoría de las mujeres a su alrededor. Hasta había llegado a inventarse un sistema especial de entendimiento pedagógico: se decía que cada persona recibía al nacer uno de los millones de cuerpos que estaban preparados como si le adjudicasen una de las millones de habitaciones de un inmenso hotel; que aquel cuerpo era, por tanto, casual e impersonal; que era una cosa prestada y hecha en serie. Lo repetía una y otra vez, en distintas versiones, pero nunca era capaz de sentir de ese modo. Aquel dualismo del cuerpo y el alma le era ajeno. Ella misma era excesivamente su propio cuerpo, y por eso Siempre lo sentía con angustia. (Kundera, 2000, p. 33)

Un lugar es un espacio en el mundo, un espacio con una ubicación geográfica que está conformado por arquitectura, objetos, aire, y sujetos.

Para que un lugar exista como tal, debe estar no necesariamente habitado, pero si descubierto o ser reconocible para al menos un ser humano, y que éste deje registro de su existencia.

De acuerdo con los planteamientos de Marc Augé (Augé, 2000), un lugar además de los elementos geográficos y características físicas que pueden definirlo, es un espacio de identificación para un sujeto, es decir, un lugar no es lugar si no hay una persona que en ese espacio pueda generar experiencias que lo identifiquen, hablamos de que la experiencia que se genera en un lugar, dejaría para el sujeto un aprendizaje significativo, como lo plantearía en 1968 David Ausubel, en su teoría del aprendizaje nos dice que el individuo aprende a través de la experiencia

y la identificación con los conocimientos previos y la apropiación con lo que aparece en ese momento.

Es decir, realizando una analogía con este proceso cognoscitivo, el lugar es en el que un individuo se puede identificar y puede adquirir recuerdos con base en las experiencias que se propician por la interacción con otros individuos, sin perder su identidad y valores culturales.

Para algunos sociólogos el primer *lugar* que existe para un sujeto es el hogar o terruño, la casa-habitación, donde se vive la infancia y el individuo crece y adquiere los valores que le hereda su familia, en muchos casos, los padres han construido la casa desde los cimientos, y los espacios, las habitaciones, y la decoración, son elegidas de acuerdo al gusto de estas personas, y esos agrados son también heredados por sus generaciones pasadas o por el momento cultural en el cual viven y construyen. Otros lugares podrían ser la escuela, el parque, el zócalo de una ciudad, la casa de un amigo, etc... espacios de identificación.

Entendamos el concepto lugar desde diferentes perspectivas, la geométrica euclidiana (puntos, líneas, distancias), desde la esfera de la geografía humanística, tenemos también a la Naturalista, que se funda en enfoques ambientalistas y por otro lado la hegeliana o idealista (geografía urbana, de acuerdo a su economía, rasgos culturales; visión crítica).

La palabra *Glocalización*, término que explica Roland Robertson (Robertson, 2000) en su análisis (desde el terreno sociológico) de la globalización, nos ubica en tiempo y momento socio-histórico; en el postmodernismo se produce una revolución en las estructuras de las ciencias sociales, particularmente hablando, del concepto "lugar" dentro del ámbito económico, político y sociológico.

El concepto de patria presupone un ser sedentario. El núcleo del hogar lo conforma un lugar fijo, esto es la casa, el sentirse en casa, la expresión máxima de un sentimiento de protección. Domina la necesidad psíquica de ser protegido y de compartir algo en común. En el ámbito natal uno ha llegado a ser lo que es

mediante la pertenencia a una familia, a una clase social, ámbito laboral, religión, tradición, dialecto y a un paisaje.

Resulta diferente la situación para aquellos que han ido creciendo en un mundo cada vez más uniformado, haciéndose esto visible, por ejemplo, en las casas prefabricadas como consecuencia de la actual estandarización industrial. Pero también provoca una creciente uniformidad la excesiva movilidad y cambio de *habitat* de nuestra sociedad: a los sitios provisionales, lugares de tránsito, Augé les ha llamado "no-lugares". Por todo el mundo se parecen estos conjuntos de centros comerciales, gasolineras, bancos, escaparates, mini supers, tiendas de *comida rápida*, supermercados, cadenas de restaurantes, hoteles etc.

El sentimiento de desarraigo y de la no pertenencia, pero inclusión, son el espejo de la radical comercialización de todos los espacios vitales, lo que aplanan las diferencias que han existido y nivela todo sitio y paisaje.

Roland Robertson, al referirse al término *glocalización* menciona:

Se halla muy extendida la tendencia a entender esta relación como si implicara directamente una polarización cuya forma más aguda se expresa en la pretensión de que vivimos en un mundo de afirmaciones locales enfrentando a las tendencias globalizadoras, un mundo en el que la misma idea de localidad se toma algunas veces como forma de oposición o resistencia a lo hegemónicamente global (o uno en donde la afirmación de "localidad" o *Gemeinschaft* [comunidad] se considera como una lucha entre los "universales" subalternos y el "universal hegemónico" de las culturas y/o las clases dominantes. (Robertson, 2000)

Entonces, si creamos un mapa mental, ¿En dónde podemos ubicar los espacios que nos contienen como sujetos?

Tendríamos que analizar la forma impersonal que implica existir en un mundo a-personal, en donde la figura del cambio y de la transitoriedad nos hacen recordar los planteamientos de Richard Bauman y su metáfora de la *liquides* (Bauman, 2003).

En una sociedad líquida, se pierden los vínculos humanos, existimos en una sociedad individualista y privatizada lo que genera una volatilidad en las relaciones. La pérdida del rostro en los sujetos, la pérdida del hogar o terruño, las ventanas al mundo son cibernéticas, surgen amores que flotan en el internet. Vídeo, pantalla interactiva, multimedia, Internet, realidad virtual: una cultura de simulacros.

Recordando el texto de Mark Augé, y trasladando su pensamiento en analogía con el universo, hablaré del cuerpo como un espacio, un territorio en el cual los órganos tienen autonomía. Existen zonas del cuerpo, y elementos tiempo-espacio, somos seres temporales, y el cuerpo es nuestra medida espacial refiriéndonos a una masa tangible, aunque, el espacio que ocupamos ontológicamente no tiene límites en el cuerpo.

Ahora bien, entendiendo quienes somos, y que existimos primero dentro de nuestro cuerpo, lo pensaremos como nuestro primer hogar o terruño, como un sitio al que dotamos de una cualidad de arraigo porque hemos vivido inmersos en él una serie de experiencias que nos dan identidad, es nuestro lugar. Un paisaje que se convierte en un refugio, por lo cual igualmente se convierte de un paisaje local a un paisaje social sin dejar de ser



Ilustración 7: Real Doll, una de las muñecas de uso sexual que actualmente se pueden adquirir en la página www.realdoll.com

un espacio subjetivo. Aquí entendemos, que nuestro objeto de estudio va mas allá de la geografía, está inmerso en una problemática más profunda y con preocupaciones filosóficas, que tiene que ver además con estilos de vida contemporáneos e identidades que se han forjado a base de experiencias.

Existe una necesidad de poseer, de consumir, es una idea rectora del sistema económico en el cuál existimos. Las mujeres al estar expuestas y consumir las imágenes que les presentan los medios de comunicación, se ven vulnerables ante

una corrupción de su identidad, en donde su unicidad como sujeto se confronta con los ideales de belleza, con los esquemas de consumo.

Entre las cremas para rejuvenecer, mantener firmeza en la piel, máquinas alaciadoras de cabello, pupilentes de color y demás artefactos para lograr el artificio, no ser, sino lucir más joven, la mujer no será más bella, lucirá más bella, no será más joven, lucirá más joven, y en esa perseverancia por mantenerse con una apariencia deseable el sujeto femenino se ha olvidado del *psique*, si no fuera así, ¿Por qué a estas alturas tecnológicas no ha salido a la venta un rejuvenecedor de almas?.

Se sabe que somos y crecemos dentro de nuestro cuerpo, que este contenedor de carne y huesos es frágil y tiene fecha de caducidad. Si la idea del alma inmortal humana se ha perpetuado desde los inicios de las civilizaciones hasta nuestros días, entonces, por qué a tantos millones de mujeres parece preocuparles tanto mantenerse hermosas y joviales y las industrias cosméticas crecen por millones. En promedio una mujer gasta mucho más en artículos de belleza que en libros, y más allá de los problemas de obesidad, el cuerpo delgado es un ideal en el que se gastan las mujeres hasta el 76.8 % de su salario²¹.

Entonces existe un problema, la identificación de la mujer con su cuerpo.

Ha existido un desplazamiento porque el *psique* ya no se identifica con el cuerpo, es como si existieran ladrones de almas que no nos permiten ser individuos auténticos, y los arquetipos persuaden nuestros deseos de poseer objetos, ahora nos disuaden sobre nuestra propia belleza e identidad cultural. Hablando en el mundo de las apariencias, resulta a propósito el análisis sobre un tema que pareciera ir de la sociología a la escultura, de la escultura al tema de género y de la perspectiva de género de regreso a la escultura a través de problematizar acerca de la representación.

En el terreno del arte y específicamente en la escultura, retomaré el concepto de lugar, pero ahora para analizar no sólo el sitio en dónde el artista emplaza sus

²¹ Fuente: Inmujeres, DGEDE. Estimaciones con base en ENIGH 2008.

propuestas y la relación de éstas en un terreno social y subjetivo con el entorno, sino también en la problemática que atañe a este ensayo, el de la representación del sujeto femenino.

En torno a la escultura posmoderna, Rosalind Krauss nos plantea una visión que hasta nuestros días se sigue complejizando, nos describe que existe un campo expandido para la escultura y que no solamente a escultura se dedica a la creación de objetos tridimensionales plantados sobre un pedestal, se genera un análisis acerca del monumento, del lugar de emplazamiento y de cómo explicar los cambios que ha experimentado la escultura en los tiempos de la posmodernidad, entre la pintura y la arquitectura.

Además sabiendo que la arquitectura es funcional y que es la primera de las artes que nos habla de la posmodernidad, replanteando el papel de la escultura, es necesario pensar no solo en el objeto y la técnica como representación, también es necesario pensar en el emplazamiento de la pieza, problematizar acerca de la relación de la obra con el sitio específico en donde vive y coexiste con los individuos, la escultura es planeada para formar parte de ese paisaje sociocultural del sujeto.

En la escultura se rompe la barrera del pedestal en la que se situaba una escultura clásica, y la técnica no responde primordialmente a preocupaciones de inmortalidad. La escultura cambia, se construye y se gasta junto con el tiempo y la gente, es parte de su entorno y parte de su vida, pero sobre todo interactúa con ella en busca de una identificación y de una reflexión.

El objeto tridimensional que ahora ya no está en el pedestal de mármol sino en el aparador, también es una expresión que deriva de la escultura, sobre todo, inmersos en este mundo del sistema de los objetos, como lo plantea Baudrillard, entendemos que es necesario también abordarlo desde la escultura, y contextualizando con una de las preocupaciones de mi investigación: la agalmatofilia, que surge por la representación de la mujer, que en principio fue en esculturas y ahora en el objeto “muñeca”

¿Cómo representar en la escultura el cuerpo de la mujer si la mujer ya no se siente identificada en su propio cuerpo?

Hay una búsqueda infinita para acercarse a los cánones de belleza, cosa que siempre ha existido, pero ya no sólo estamos hablando de la emulación, donde la mujer se viste, se disfraz, se maquilla; estamos hablando ahora de una suplantación. La mujer quiere transformar por completo sus rasgos porque su cuerpo no la contiene, y busca en lo mínimo tener una personalidad auténtica, reflejo de su experiencia de vida, porque necesita estar dentro de los parámetros estéticos que complacen, entonces la muñeca ya no representa a las mujeres, las mujeres buscar representar a las muñecas.

Entre la idolatría, los trastornos que ha generado el mundo de las apariencias. ¿Por qué preferir a una muñeca sobre una mujer?

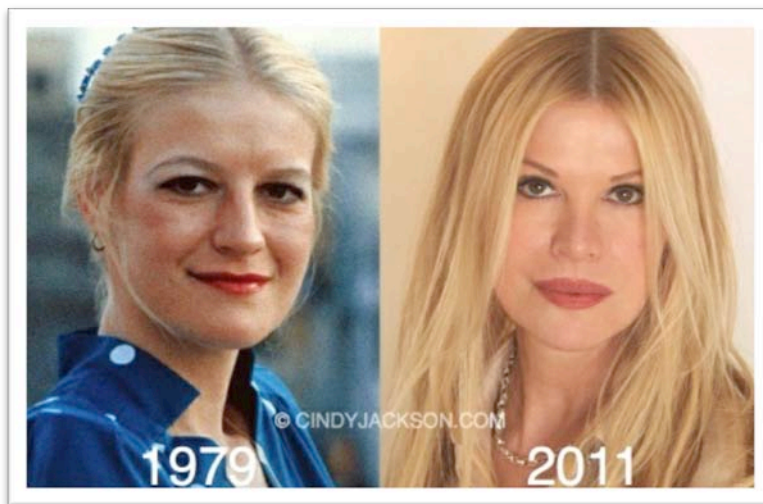


Ilustración 8: Imagen tomada de la página oficial de Cindy Jackson

El cuerpo como un objeto contenedor del sujeto, ha cambiado para ser en sí mismo el sujeto, entonces es un triple engaño, la representación femenina es la representación de un

No-sujeto. Como ejemplo basta un botón para dar

click en el *website* de Cindy Jackson, la mujer que soñó con ser *Barbie* quien vive orgullosa de haber transformado su cuerpo y se ha hecho millonaria vendiendo libros de consejos sobre cirugías y tratamientos de dermoabrasión, orgullosa de su nueva personalidad, de su nueva identidad, escribe: *“When I was six years old my parents bought me a Barbie doll, which served to fuel my escapist fantasies. In my imagination I dreamed of a happy and glamorous life for my doll. Through Barbie I*

could glimpse an alternative destiny” (Jackson, 2008) ²²Esas fantasías de escapismo se refieren a la necesidad de su psique por existir en un cuerpo distinto, en un cuerpo ¿más bello? Recordemos que la belleza varía a través del tiempo, seguramente hubiera sido más cómodo para la señorita Jackson vivir en el barroco y en la idealización de belleza de Rubens, para quien Helena Fourment, su esposa, era prototipo de belleza, con su carnicidad y su cabello, y exaltándola le dio vida a *Las tres gracias* y a la *Venus del espejo* quienes poseían su rostro y figura.

Sin embargo, Cindy es una mujer que busca provocar el deseo, ser hermosa: *Applying the principles of beauty I learned as an art student, including centuries-old rules of facial and body proportion, along with some basic anthropological laws of human attraction, I drew up a plan based on the following Wish List.* (Jackson, 2008)²³

El Caso de Cindy Jackson es muy diferente al de la Artista francesa Orlan, quien en su trabajo busca precisamente donar su cuerpo al arte, y desde el feminismo, lo último que desea es ser deseable, porque está en contra de la idea de pensar el cuerpo como un simple objeto de consumo, ella se ha más bien apropiado de su cuerpo. En una entrevista la artista menciona:

... la cuestión del cuerpo propio sigue siendo el caballo de batalla de las feministas. ¿Recuerdan a sus mamás en los setenta dejándose engordar, rehusando maquillarse, vistiendo ropa de talla extra large?, muy probablemente andaban en busca de respuestas a preguntas que también son las de

²² Cuando yo tenía seis años de edad mis padres me compraron una muñeca barbie que me sirvió como combustible para mis fantasías escapistas. En mi imaginación yo soñaba una linda y glamorosa vida para mi muñeca. Yo pude vislumbrar un destino alternativo. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

²³ Aplicando los principios de belleza que aprendí como estudiante de arte, incluyendo siglos de las viejas reglas de la proporción del cuerpo y rostro, apoyada de algunas reglas básicas antropológicas de atracción humana, estructuré un plan basado en la siguiente lista de deseos. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

Orlan: ¿Qué ética existe para los cuerpos de las mujeres?, ¿qué puede significar para mí la ética del cuerpo propio?, ¿qué relación tiene con mi deseo y mi identidad? (López Vega, 2000-2003)

En Orlan, el propósito es denunciar cómo la imagen de la mujer ha estado sometida a una construcción estética en la que ella nunca fue la protagonista. Una muestra de que no utiliza la cirugía plástica como forma de embellecimiento o rejuvenecimiento fue su séptima operación, en la cual le fueron implantadas en las sienes, a modo de cuernos, unas prótesis que habitualmente se utilizan para realzar los pómulos

La visión del resultado final no puede hacernos sino recordar las metamorfosis ya citadas, ideadas por los fisonomistas, y situar el rostro de Orlan entre una de esas hibridaciones, pero no ya entre el animal y el humano, sino entre éste y ese nuevo prototipo que promete la ingeniería genética. Un rostro, es cierto, sobre el que podremos ejercer, como hace Orlan, nuestro derecho a construir la imagen propia - el derecho de propiedad sobre nuestra apariencia, sin embargo, resulta

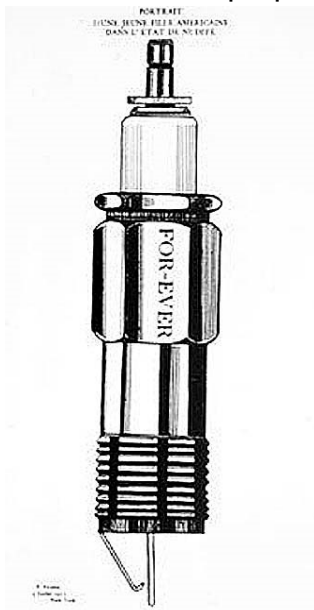


Ilustración 9: Francis Picabia, "Retrato de una joven americana en estado de desnudez", Julio 1915.

quimérica la posibilidad de crear una identidad fisonómica a la carta, cuando estas opciones se constriñen a los arquetipos del actual sistema.

Por ello si hablamos de la cibernética, de las muñecas de uso sexual, de la realidad virtual, entendemos que al parecer la mujer busca anularse a sí misma, y la pérdida de identidad y de autovaloración de ésta, propaga el fenómeno, por lo cual no se puede juzgar sólo al hombre por convertirla en un ser prescindible, y reemplazarla por un objeto de simulación.

Por un lado, entonces, el arte ha perdido su posición dominante en el espacio de la representación sensible, y por el otro, tiene lugar un proceso de apropiación y de

distinción respecto de la utilización de las imágenes del diseño, la publicidad y los medios.

Finalmente, el problema del lugar, abordado por Augé desde la antropología, ligado con el planteamiento en la esfera del arte y la no-escultura, traspelado a la idea de cuerpo y la representación de éste como un no-lugar, no-escultura y no-sujeto, da espacio para analizar este objeto en medio de los modelos económicos actuales y la tendencia globalizadora, en donde el individuo ya no solo no pertenece a un espacio geográfico o cultural, sino se ha desplazado de su lugar ontológico.

La posibilidad recortada de generar un discurso a través de la representación, de un sujeto por sus características visibles y seleccionadas por un sujeto ajeno . Pensar en cómo la mujer responde ante su necesidad de ser deseada porque ella es un sujeto deseante, es un contenedor de seducción y puede irradiarla.

Para ilustrar estos conceptos de representación, enmarcando el discurso dentro de los planteamientos de las vanguardias que sucedieron en el siglo XX y esa gran pelea en contra de la representación, habría que hacer evidentes algunas diferencias importantes entre la pintura y la escultura.

La pintura representa de manera total, es siempre una ventana falsa. La escultura existe, es, podría, y se le ha dotado de identidad propia, de un valor que más allá del objeto representado, es un objeto y posee unicidad, el aura de la que habla Walter Benjamín.

Un ejemplo perfecto de como una maquina puede humanizarse y tomar cuerpo, es la serie de máquinas de Francis Picabia. En su obra *Joven americana en estado de desnudez*. (1915), Picabia representa no propiamente un desnudo femenino como hubiésemos imaginado; al contrario él representa una bujía del motor de un automóvil. En esta obra vemos como el artista impregnado por la libertad dadaísta, hace una inversión de significado gracias a la relación de signos

que no tienen nada que ver entre sí. Pero si nos detenemos a analizar lo que sucede en esta imagen, veremos que lo que trató de representar Picabia, no fue otra cosa que la materialización del *deseo maquinal*. Deseo maquinal que va a tomar forma en su máxima expresión, años más tarde con el Pop Art. Vemos escrito en la bujía la palabra *for-ever* (por siempre). Esto nos hace pensar en un concepto idealizado del amor eterno.

La mujer como objeto de deseo, explotada en la publicidad, es equiparada con una bujía de automóvil que representa de una otra manera el objeto de deseo del hombre moderno. Esta obra materializa la clave para acceder a la modernidad, pieza fundamental que hace posible que el engranaje de la modernidad funcione a la perfección.

El poder de la representación es la herramienta de la pintura, de significar. En el caso de la escultura existen los significados pero también la pieza existe y es por sí misma un objeto tangible, ciertamente existe en la escultura el placer de la textura del objeto, además de lo visual.

El tacto en Bernini y el mármol carnal de su Perséfone, la Magdalena tallada en madera de Donatello son ejemplos que nos permiten ilustrar como es que la escultura ocupa espacio físico, es materia. Además, y dependiendo los materiales con que la escultura ha sido realizada podemos hablar de aromas, como el encino, las resinas, el bronce. En el proceso creativo los laa experimentación del artista con los materiales son generadores de ese vínculo, ese amor pigmaleónico que surge en el creador.

Entonces, entre el romanticismo y el resultado de las indagaciones de mi objeto de estudio puedo entender que la escultura es una posibilidad para la representación de la mujer, una posibilidad que por su carácter objetual, no solo por significar, también por ser, es capaz de provocar deseo. Sin embargo, la escultura y hoy en día las muñecas, siguen siendo y siempre serán objetos, y sobreponerlas ante el sujeto es una valoración errónea de la naturaleza del ser humano.

2.2.2 Identidad, Autobiografía y lo abyecto femenino: Cindy Sherman, Louis Bourgeois y Kiki Smith

En este apartado, revisaremos la obra de tres artistas contemporáneas, dos escultoras y una fotógrafa. Las tres forman parte de la inspiración y de la reflexión que persigue esta tesis, pero también y sobre todo, serán referente para la aplicación plástica que se genera por y a partir de esta investigación.

Las llamaremos “Galateas” porque se revelan de alguna manera, desde sus respectivas trincheras, a la visión heredada de mujer como objeto de deseo/consumo masculino, y proponen también a partir de la figuración, una generación de objetos o de imágenes que desmontan la idea clásica de mujer en la figuración.

Por un lado deconstruyen y fragmentan, pero observaremos en cada una, el afán que las lleva a esta labor creativa es contrario al de nuestros *pigmaliões*, no es el consumo sobre lo femenino, sino una búsqueda identitaria, un ejercicio autobiográfico que disecciona su pensamiento y también su cuerpo, pero en un sentido más cercano a lo que plantea Deleuze en su concepto de deseo en *El cuerpo sin órganos* que hemos revisado en el capítulo anterior.

Tanto en la obra de Sherman, Bourgeois y Smith, como en la aplicación artística propuesta para esta tesis, encontramos rasgos de autobiografía, lo cual da lugar a una reflexión sobre este recurso dentro de una investigación contemporánea.



Ilustración 10 UNTITLED267 1992 Cindy Sherman

...en cuanto a mí misma, siempre conservé una comilla a la izquierda y otra a mi derecha. De algún modo “como si fuese yo” era más amplio que si lo fuese- una vida inexistente me poseía toda y me ocupaba como una invención. Solamente en la fotografía, al revelarse el negativo, se revelaba algo que, inalcanzado por mí, era alcanzado por lo instantáneo: al revelarse el negativo también se revelaba mi presencia de ectoplasma. ¿Fotografía es el retrato de algo cóncavo, de una falta, de una ausencia? (Lispector, 1969, p. 34)

2.2.2.1 Autobiografía social: Cindy Sherman

Comenzaremos con la obra de Cindy Sherman, la cual es una de las más revisadas en el arte contemporáneo en el ámbito de la fotografía, el feminismo y sobre todo, resulta fundamental por ser contenedora de los preceptos de la posmodernidad, sirve perfectamente para ilustrar cualquier compendio de arte contemporáneo y funciona para los estudios de género y autobiografías. “Su obra es una especie de deconstrucción que utiliza la pose como medio para cuestionar la auténtica “subjetividad” del autor” (Guasch, 2009, p. 85)

Sobre esta artista, para este proyecto, recogeremos varios aspectos, en primer lugar, una admiración por su obra, tanto en calidad como en contenido, ha sido inspiración y fue en un momento, para la artista que presenta esta tesis, un hallazgo que permitió que la labor creativa continuara en pie y encontrara espejos contemporáneos.

Estudiaremos a Sherman porque su obra genera reflexiones sobre lo femenino, se convierte en una autobiografía social, y permite traslucir los arquetipos femeninos que existen en la Historia del arte y en sociedad norteamericana.

Otro aspecto que de Sherman nos interesa es que al recuperar la obra de Hans Bellmer, se convierte en *Galatea* vengadora, y deja ver el desgarramiento sufrido por las mujeres al enfrentarse a la obra de este artista, luego, propone una serie de apropiacionismos a la obra del artista, en las cuáles deja ver una marcada perspectiva de género, .

Aunque la herramienta principal de esta artista es la cámara fotográfica, y sus soluciones son bidimensionales, parte importante de su trabajo son los moldes que utiliza para la creación de las extremidades, máscaras, pelucas, vestuarios y demás utilería que fabrica y que resulta parte importante de su labor artística. Por ello, aunque fotógrafa, el trabajo de Sherman traspasa esa categoría dentro de las artes visuales, ya que: “*Para describir el trabajo de Sherman hay que reconocer*

que ella no es realmente fotógrafa, sino una artista que utiliza la cámara como herramienta, como otros utilizan las pinturas y el pincel (Guasch, 2009, p. 77)

Sherman siempre está presente en sus fotografías, sin embargo, siempre es ella y nunca es ella, el trabajo de Sherman no es realmente autobiográfico, no realiza autorretratos, sus fotografías son montajes premeditados, realizados con un fin específico, como diría Ana María Guasch “Sherman no narra su vida, ni realiza un autorretrato. Todo funciona de forma alegórica” (Guasch, 2009, p. 82)



Ilustración 11 Untitled 255 1992 Cindy Sherman

Sin embargo, su trabajo retoma realidades, deja ver spectralidades de la sociedad a través de imágenes seleccionadas del cine, el arte y los medios oficiales de comunicación. Al aparecer interpretando estos roles, soslaya las libertades y a las identidades predeterminadas por la sociedad, esa necesidad identificatoria para con los personajes construidos que jamás podrán ser completados por los seres humanos comunes y corrientes.

Vislumbramos así, a la mujer como objeto de deseo, de consumo, como una pausa en el comercial, como un poster publicitario de placer y feminidad.

Me extendí sobre la hierba, con el cráneo apoyado en una gran piedra plana y los ojos abiertos a la Vía Láctea, extraño boquete de esperma astral y de orina celeste, que atravesaba la bóveda craneana formada por el círculo de las constelaciones; esta rajadura abierta en la cima del cielo y compuesta aparentemente de vapores de amoníaco, brillantes a causa de la inmensidad, en el espacio vacío, se desgarraba absurdamente como un canto de gallo en medio del silencio total; era un huevo, un ojo reventado o mi propio cráneo deslumbrado y pesadamente pegado a la piedra proyectando hacia el infinito en imágenes simétricas. (Bataille, La historia del ojo, 1994 (original 1928), p. 73)



Ilustración 12 Sin título 1992 Kiki Smith

2.2.2.2 . Lo abyecto en Kiki Smith

En el mundo de la escultura contemporánea, parece que los medios tecnológicos, avatares, simuladores, y demás recursos cibernéticos apagan las luces para las técnicas plásticas clásicas como el bronce, mármol, etc. El valor de perdurabilidad de esos materiales, parecen destinarlos en la contemporaneidad, al mercado del arte decorativo, a monumentos políticos y religiosos.

Por otro lado, las técnicas tradicionales, como el tejido y la cartonería, aunque tienen su nacimiento en la artesanía, hoy en día pueden configurar un valioso discurso.

La obra de Kiki Smith, recupera materiales indiscriminadamente, tanto clásicos que han llevado a la escultura a sus máximas representaciones que conocemos desde ejemplos griegos y romanos, como técnicas que en algún momento se pensaron exclusivas para las artes menores.

Lo importante en el arte contemporáneo es el discurso, inmersos en una disertación político y socio-cultural, la obra de Smith nos sumerge en un razonamiento artístico donde navegamos cruelmente entre la belleza y la confrontación, observando cuerpos bio-políticamente asignados.

La obra de Kiki Smith, no tiene límites técnicos, ni tampoco se encuentra limitada al comprometer su trabajo a un mero fin de panfletaria feminista, la artista, siempre activista social, aunque muy importante para la lucha de géneros, hoy en día está abierta a distintas reflexiones.

En este sentido, existe una coincidencia clara con el proyecto de Kiki Smith y la obra que se presenta en este trabajo, porque la aplicación artística propuesta, es un claro reflejo de feminidad, pero al igual que Kiki Smith, no es el de una feminidad asumida en el estereotipo biopolítico asignado acorde a la anatomía sexualizada, es un ejercicio íntimo, reflejo de una educación sí, pero también de un posicionamiento afectivo.

By the 1980s attitudes toward representations of the body that derived from earlier Surrealist practices mingled easily with the legacies of body art, feminist performance, postmodernist appropriations, parody and critique, and an expanding politics of the transgressive body sculpture. (Chadwick, 1998, p. 20)²⁴

La obra de Kiki Smith, puede ser descrita metafóricamente como lucen varias de sus obras, la obra en su conjunto son secreciones corporales de Kiki Smith, de su *cuerpo sin órganos*²⁵, abyecciones del psique, porque no tienen el sentido autómatas que pretendió tener el surrealismo, son calculadas, pero sensibles, son obras devastadoramente empáticas para con lo femenino.

Kiki Smith's misshapen females viscerally bear, and bare, the signs of their femininity as they manifest the hidden markings of the feminine. Although she has resisted conscious self-representation as a motivating factor in her female images, her work_ with its echoes of the Surrealist *informe_* has significantly reshaped the contemporary female body in representation. (Chadwick, 1998, p. 20)²⁶

Es aquí donde ligaré el trabajo de Sherman con Kiki Smith en la serie de piezas que realiza sobre lo abyecto.

²⁴ Para la década de 1980, las actitudes sobre la representación del cuerpo se derivaron de prácticas surrealistas previas, se mezclaron fácilmente con el legado del body art, performance feminista, apropiaciones posmodernas, crítica y parodia, y políticas en expansión de esculturas transgresoras del cuerpo. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

²⁵ Véase capítulo 1.2.2

²⁶ Las deformidades femeninas de Kiki Smith soportan, y desnudan los signos de feminidad como ellas lo manifiestan en marcas escondidas de lo femenino. A pesar de que se ha resistido a una auto representación consciente como un factor motivador de sus creaciones femeninas, su trabajo _ con esos ecos de un surrealismo informe_ Significativamente ha reformado la representación contemporánea del cuerpo femenino. (traducción realizada por Lorena de la Peña)

Como fue revisado en el capítulo 1, el deseo y la construcción social que tenemos sobre lo prohibido, es una decisión cultural, que a través de la educación generacional ha sido mantenida y tomada por absoluta y verdadera.

Sin embargo, esos fluidos son, en gran parte los que contraponen a la novia inorgánica de la que habla Pilar Pedraza, con las mujeres que expiran y se mojan no en lágrimas como una magdalena penitente o leche como una madona nodriza, tampoco sudor como las brillantes esculturas de mármol con senos erguidos que parecen mojarse en sudor con razones pasionales; los fluidos menstruales que plantean Kiki Smith y Cindy Sherman aluden al vómito, a sangre, fluidos que inundan el terreno del arte en un ambiente escatológico.

Provocan sensaciones de trasgresión porque así lo tenemos aprendido, tanto en las fotos de Sherman como en el trabajo de Kiki Smith encontramos un gran cuidado en la presentación y factura de sus obras, la luz es bellamente expuesta sobre los brillantes desechos humanos de un mundo de consumo, porque como diría Slavoj Žižek, *tendríamos que aprender a mirar lo bello en lo que nos rodea ahora, en la basura*, ya que nosotros mismos hemos devenido en eso, en mares de basura.

Pero naturalmente, y a pesar de cualquier tecnología, la composición orgánica del cuerpo, es una característica que los *pigmaliões* querían eximir, la respuesta de Galatea es contundente y en primera persona: vivo y soy orgánica, estoy viva a partir de mi composición corporal, la cual incluye también mis órganos, no sólo los reproductivos que se velan ante un vello púbico cuidadosamente rasurado, son también y sobre todo, vísceras, palpitaciones, pus, sangre, sabores dulces, amargos, salados, como lo es mi piel que es más tópica que utópica.



Ilustración 13 Kiki Smith: "Tale", 1992.



Ilustración 14 Kiki Smith "Untitled" 1994.

¿Me dices que mi nombre es la ambivalencia?, piensa en mí como Shiva, con un cuerpo de muchos brazos y piernas y con un pie en la tierra color café, otro en lo blanco, otro en la sociedad heterosexual, otro en el mundo gay, otro en el mundo de los hombres, de las mujeres, un brazo en la clase obrera, los mundos socialistas y ocultos. Un tipo de mujer araña colgando por un hilo de su telaraña (Anzaldúa, 1988, p. 165)



Ilustración 15 Louis Bourgeois, “Maman”, 1999.

2.2.4 El anti-Edipo de Louise Bourgeois

A Louis Bourgeois le pusieron el nombre de su padre y ella era su favorita. Nació rodeada del ambiente francés, en una familia conservadora, o al menos ella creció con esa visión, hasta descubrir la infidelidad de su padre, lo cual nunca pudo disculpar.

El dolor de su madre la dejó marcada de por vida: *Se sentía traicionada por su padre, no perdonaba la tolerancia de su madre y sentía celos de la amante.* (Marshall, 1995, p. 14)

La obra de Bourgeois resulta para este trabajo, un espacio de encuentro, inspirador y confrontador al mismo nivel. Despiadadas esculturas que revelan las sensaciones de la artista que las realizó, sus miedos y dolencias, sus fantasías y desconsuelos, es una obra absolutamente autobiográfica, donde la artista se convierte en espiral:

Las espirales representan la fragilidad de un espacio abierto. El temor hace que el mundo gire (Bourgeois, 1992, p. 179)

Aunque los miedos de Bourgeois son asunto de la escultora, ese reflejo creado provoca sensaciones fractales, el miedo en su reflejo empodera, se convierte en ferocidad y valentía, así, a través del uso de formas fálicas que pudieran ser aterradoras, las vulnera y se redime como mujer.

En la construcción de sus piezas *Eyes* y todas las que toman al ojo simbólicamente, dota a su obra de una mirada penetrante, esa mirada perspicaz podría ser leída metafóricamente, pero al mismo tiempo habla de una realidad, poniendo de manifiesto el ojo que indaga, esa ventana insaciable del espíritu humano que se asoma, que mira al mundo

La mirada voraz que representa Bourgeois en su obra tiene que ver con la concepción surrealista de André Bretón que dice que el ojo existe en estado salvaje.

“El falicismo redondo del ojo, en su brillo fálico se tensa entre el ojo ciego del “padre” y la mirada del sol, tal vez la únicamente la que todo baja su mirada, salvo si se está ciego” (Assandri, 2007, p. 72)

Los ojos contrapuestos en los espejos como en su pieza *Eyes ans Mirrors 1989-93*, se refieren en el terreno de Lacan al espejo, y también, dicho por la propia artista, *a la aceptación de uno mismo, no a través de la imagen mimética, sino del reconocimiento desde el interior.*

La violencia siempre aparece manifiesta en la obra de Louise Bourgeois, es una mujer afable y dulce, pero al mismo tiempo, la venganza es la cuchilla brillante de sus piezas, es el agalma, el brillo fálico del ojo, el mismo brillo de la sangre que escurre, que refleja la limpieza de la cuchilla en una guillotina.

De Francia es Bourgeois, heredera de la sangre y las conquistas napoleónicas, mujer de lucha, victoriosa como aquellas primeras impresionistas, sin embargo, en contraste de Mary Cassat que se conformaba con escenas costumbristas, Bourgeois parece aludir a la guillotina en el desmembramiento de cuerpos, en su anatomía, sin embargo, es tan empática y sutil, que lo que amputa en ella es lo que exhiben sus piezas, tumores de miedos que se han extirpado de la mente de la artista.

Por un lado el peso de la cuchilla de la guillotina que tiene que ver con un corte, con la separación de la vida y la muerte, del cuerpo y el alma, del cordón umbilical de la madre, pero también la guillotina como un personaje de suprema importancia en la historia de Francia, su país natal, un instrumento que en pro de la revolución, cortaba cabezas, lo mismo a un rico que a un pobre, a un esclavo que a un rey, un instrumento democrático, pero que también se constituyó históricamente como una de las obras más perversas.

Voltaire decía: “No estoy de acuerdo con lo que dices, pero daría la vida por defender tu derecho a manifestarlo”, entonces la represión que se vivió en Francia en el siglo XVIII e inicios del XIX con este artefacto, ilustra perfectamente los pensamientos de Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, se cortaba la cabeza de quienes pensaban diferente.

 Mi tema es la crudeza de las emociones, el efecto devastador de las emociones por las que pasa uno. Los materiales son mi medio. Están ahí para servirme, yo no estoy ahí para servirles...A mi no me interesa la belleza de la piedra. La doy por hecho...La resistencia de la piedra es total. Lo que haga uno se verá. No va a dar. No hay nada en la obra final que uno no le haya dado con el cincel y el martillo (Bourgeois, 1992, p. 12)

Pareciera lejano e inconexo, sin embargo, no debemos olvidar que un artista contemporáneo inevitablemente está también constituido por la historia de su país, además de su biografía personal. Así que la obra de Bourgeois siempre contiene aromas franceses de revolución y pensamiento ilustrado, en la vena lleva algo de Simone de Beauvoir.

Tanto Bourgeois como Beauvoir comparten una incomodidad con el espacio doméstico como el único nicho designado para las féminas, como el trono apretado que no permite levantarse de una posición, que deforma el cuerpo y deja ver tan sólo a través de ventanas fijas.

El espacio doméstico en la obra de Bourgeois es recurrente, y uno de las obras que fueron objeto de la reflexión anacrónica de la artista es una obra de Raoul Ubac, su maniquí titulado *Mannequin dressed by André Masson* expuesto en 1938 en la exposición internacional de surrealismo en París, el impacto que provocó en Bourgeois quien estaba abordando un discurso del drama anti-edípico en su escultura, tuvo frutos.

En esa edición del festival surrealista, la entrada de la galería de las Bellas Artes recibía a los asistentes con una serie de maniquís a manera de guardias.

El Maniquí de Ubac representaba un cuerpo femenino, estaba desnudo, y llevaba la cabeza cubierta por una jaula que tenía la puerta abierta a la altura del rostro que a la vez llevaba la boca cubierta. La parte púbica estaba adornada de plumas y ojos de tigre.

El hecho de que la figura tuviera esa jaula en la cabeza inspiró a Louise y fue como ella desarrolló una serie de dibujos en donde plasmaba a mujeres a las cuales la imagen de una casa les remplazaba la cabeza.

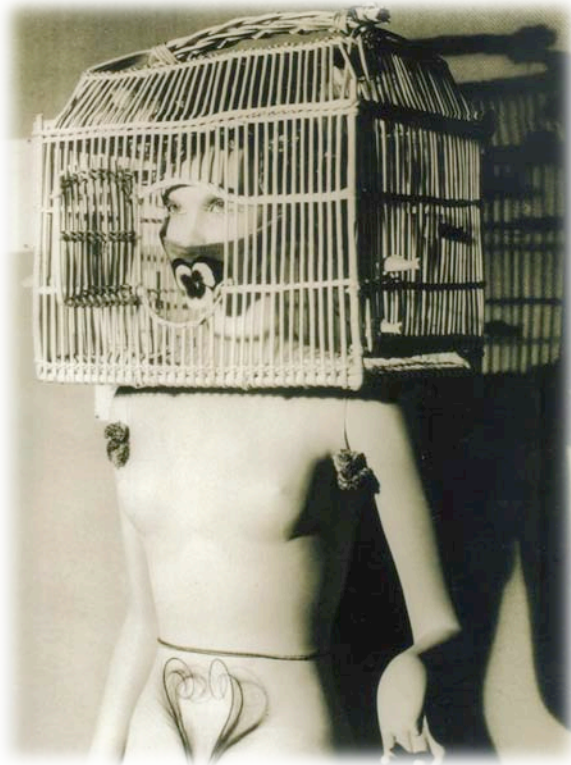


Ilustración 16: Raoul Ubac: "Manequin dressed by Andre Masson", Exposición Nacional de Surrealismo. 1937

Aunque pareciera que las piezas de los surrealistas y Bourgeois tienen elementos en común, realmente distan en el discurso por diferentes razones.

La pieza de Ubac disturba y reescribe el cuerpo femenino como un objeto ajeno, exotizándolo, creando una yuxtaposición de elementos e imágenes de la feminidad ejerciendo un control masculino fetichizante, por ejemplo al decorar con flores y plumas la zona erógena se puede leer el simbolismo al sustituir signos de la naturaleza por sitios de placer sexual

femeninos.

Por otro lado, la propuesta de Bourgeois problematiza acerca de la identidad de la mujer en dónde la casa tiene poderosas connotaciones de control que la silencia y la oprime dentro del espacio de un hogar que la detiene para expresarse en diferentes roles, ante los cuáles ella es inquisitiva durante toda su obra: "Después de Bourgeois, el universo del arte ya no será el de mujeres en el mundo

de los hombres, ni ellas tendrán que expresarse en lenguaje masculino. La mujer artista puede ahora hacer realidad sus propios deseos” (Herkenhoff, 1995, p. 33)

Así vemos que mientras Ubac elabora un discurso con una carga erotizante, en dónde el maniquí es un esquema fetichista, una arquitectura de deseo que se va complejizando con diferentes objetos simbólicos de cargas sexuales que generan un ejercicio de poder el creador: Pigmalión dominando su pieza artística.

Bourgeois a pesar de también ocupar el esquema del cuerpo para alterarlo de manera literal o metafórica, expresa sobre todo, un discurso en términos biográficos²⁷, literarios o alegóricos, pero siempre ejerciendo el papel de Galatea, y aunque logra elaborar piezas que reflejan un erotismo claro, es posible encontrar otros significados.

La representación en Bourgeois descansa fuera de la categoría de objetos fetichistas. Más bien se convierte en significante de la percepción personal y de la decepción personal, en la cual, el silencio y la represión, domesticación y confinamiento, vulnerabilidad y abandono, resuenan simultáneamente y se contradicen.

Al fin es necesario aclarar que si bien Bourgeois abordaba al psicoanálisis y a las estructuras inconscientes para reflejar en su trabajo, las respuestas arrojadas y que son visibles en su producción escultórica denotan su posición anti-edípica y de ruptura con las mismas convenciones de los surrealistas.

Louis en su obra manifestó de forma contundente su compromiso de rompimiento a las estructuras racionales clásicas.

Por ellos podemos afirmar que las piezas de la serie Femmes-Masson no son surrealistas, aunque formalmente se acercan a la forma de representación surrealista en la cual ella camina sin formar nunca parte, pues complejiza y articula un discurso en contra de la organización de oposición binaria de la sociedad modernista.

²⁷ Para el tiempo que desarrolló esta obra ya Bourgeois estaba casada y era madre de tres hijos.

Aquí podemos tomar el discurso de Beatriz Preciado sobre que los sexos en esa configuración binaria forman parte del discurso político generado en el modernismo como una forma de control social.

La artista trabaja lo erótico de la materia como una descarga de energía libidinal. Si podemos hablar de la plasticidad de la libido, la obra gráfica y tridimensional de Louise Bourgeois parece ser una realización a nivel fantasmal. (Herkenhoff, 1995, p. 37)

A partir de la década de los años cuarenta, Bourgeois comenzó una serie de esculturas en madera en la que emergían figuras totémicas de lo masculino y lo femenino, y que a la vez, de alguna manera evocaba los objetos que habían producido Marx Ernst , Alberto Giacometti, Hans Bellmer, Marcel Duchamp entre otros.

Fue en la década de los años sesenta cuando su trabajo volteó la vista al terreno de la representación del cuerpo, entonada con los artistas que rechazaron la



Ilustración 17: Louis Bourgeois, "Femme maison", mármol blanco, 1994. 4 3/4 x 9 5/8 x 3 in. (12 x 24.5 x 7.6 cm). Colección particular, Foto: Christopher Burke.

geometrización minimalista en pro de la encarnación del cuerpo, esta visión que en realidad era deudora del surrealismo.

Las piezas de látex que produjo Bourgeois a partir de la primera década de los sesenta, evocan sensaciones exploradas a través de la piel. Sus piezas evocan recuerdos de sensorialidad táctil con tan sólo una aproximación

visual, esto gracias a la estructura de orificios y pasajes, mesetas del cuerpo.

Así el trabajo que desarrolló durante esta época devela su acercamiento a una sexualidad biomorfa y polimorfa. Ejemplos de esta son: Portrait (1963), Sleep

(1967) y *Self portrait* (1963) En los cuáles se translucen formas del cuerpo reacomodadas, fragmentos de labios, máscaras, pechos y penes.

La condensación de estas figuras parece revisitar la forma en que eran abordados estos elementos en el surrealismo freudiano. Aunque estas versiones de Bourgeois también implican la dispersión del poder del falo, y la diseminan en diferentes elementos, redistribuyen el poder en un esquema rizomático, en el cual podemos pensar en un símil con las teorías del *Rizoma* en Deleuze.

Sobre la parte violenta y la relación de Bourgeois con el padre, es importante retomar el sentido con que los teóricos, psicólogos revisan los textos e implicaciones en el estudio del Ojo en Georges Bataille, no tomando al ojo sólo como el instrumento del sentido de la vista, sino como objeto redondo, fálico, erotizado y erotizante:

Si para Bataille el ojo está puesto en el lugar de la mirada, y no solo son los ojos ciegos del “padre”, sino que su presencia también está en eso que toca, acaricia, mancha, penetra y toca deslizándose, con esos restos, con esos despojos se producen escenificaciones en las que el erotismo se efectúa como mortífero en cada encuentro (Assandri, 2007, p. 149)

En relación a la obra escultórica de Bourgeois y su contenido tenemos el comentario alusivo a la exposición que realizara la artista en México en el año 1995: *“Obra antiplatónica, no se conforma con el mundo de las ideas y las conjeturas. Desea tener un cuerpo. La obra de Louise Bourgeois tiene algo de iluminismo moderno, como dimensión crítica, en que el saber y la razón no dispensan la corrosiva elegancia de la ironía en una nueva perspectiva comunicativa que desafía toda falsa conciencia”* (Herkenhoff, 1995, p. 32)

Bourgeois como todas las nombradas *Galatea* creadoras, son personajes que develan una realidad distorsionada.

Entre lo abyecto, la inconsciencia, la maldad femenina, se dibujaron esquemas disidentes, tanto Pigmalión como Galatea comparten un espíritu revolucionario, unos desdibujando el esquema de lo real para construirse un objeto de deseo propio e independiente.

Las otras, criaturas que se emancipan como el rebelde “Nuevo Prometeo” quien desobedece a su amo. Pero estas *galateas* no son mujeres desagradecidas, ellas no construyen un amo nuevo, ellas deconstruyen su propia efigie.

Deconstruyen a la mujer porque ha sido construida de forma absoluta en un esquema en el que ella ya no más se reconoce, de-construir a las mujeres siendo mujeres, y no para re-construirlas después, sino para expandir el sentido de su existencia

Reconstruir a las mujeres reconociendo no sólo el cuerpo físico como la parte que las identifica, reconociendo la razón femenina y dando una vital importancia a la afectividad, porque es la afectividad la que permitirá darle un cauce a esta reconstrucción, la que podrá aglutinar el sentido de la existencia femenina, la que le puede ayudar a la razón a ser empática con la mente del otro.

PARTE 2

3: Una aplicación Artística

3.1 Antecedentes

Esta segunda parte de la investigación tomará un distinto sujeto en la narración, no restando seriedad al compromiso y a la descripción de los objetivos del trabajo presentado, me dirigiré en primera persona al lector, ya que existe en este caso, un vínculo afectivo con el trabajo presentado, y como fue descrito a lo largo de los capítulos que constituyen la primera parte de esta investigación, la afectividad es un recurso a recuperar en este proyecto.

Quiero comenzar este capítulo, compartiendo mi postura a favor de que en una institución como la UNAM se realicen proyectos de investigación capaces de generar reflexión, investigaciones que busquen repercutir y contribuir en el ámbito social para lograr la convivencia en un mundo más justo, plural y equitativo, dando cabida al desarrollo en los campos del arte, los estudios sociales, científicos y tecnológicos sin perder de vista nunca el humanismo .

El proceso creativo llevado a cabo durante la maestría responde a una preocupación que nace en momentos de adolescencia, y que me ha acompañado a lo largo de mi biografía.

Soy Licenciada en Artes Visuales por la ENAP, en la modalidad Pintura Mural, y desarrollé para mi tesis de licenciatura un proyecto sobre el arte popular y tres figuras de la cartonería popular mexicana, en esa ocasión desarrollé un proyecto teórico-práctico en el cuál investigué a *la catrina*, *el alebrije* y *el judas* en la tradición popular mexicana y presenté una propuesta de autorretrato esculto-pictórico retomando estas tres figuras.

En la pieza del *alebrije* la idea de autorretratarme conformando una escultura con partes fragmentadas de mi cuerpo y extremidades animales no fue nueva ni ajena a las preocupaciones profundas de mi labor creativa. Por un lado, la escultura me permitía hacer tangibles mis ideas en forma tridimensional, y por otro, la

incorporación de elementos animales a mi representación reconfiguraban mi identidad y me permitían realizar metáforas de mis experiencias afectivas por medio de alegorías animales.

Pero los antecedentes de mi proyecto actual, sobre la muñeca como representación defragmentada de lo femenino tienen un origen anterior al hecho que les acabo de mencionar.



Ilustración 18: Lorena de la Peña, "El monstruo de mi vida", cartonería popular mexicana, 2008.

Cuando comencé a pintar, siendo adolescente, aparecían en mis cuadernos, primeros lienzos y acuarelas, unas muñecas desgastadas, fragmentadas, sexuadas, que me han generado desencuentros con familiares, profesores y amigos en distintos momentos, pero que siempre regresaban de forma recurrente como las villanas y las víctimas de las historias narradas en mi producción pictórica.

La razón fundamental de realizar esta investigación fue retomar a estas muñecas, enfrentarlas y sacarlas a jugar.

Durante mi formación artística he descubierto técnicas que han aportado mucho a mi desarrollo creativo, nuevos materiales que reinventan el lenguaje y refrescan mis discursos, ya que estoy convencida, que es de suma importancia que la obra de un artista contemporáneo, sea cual fuere su técnica, esté concebida con respeto a la pieza misma y al receptor de la obra.

Entre los materiales que ya manejaba con facilidad desde mis inicios están la cartonería popular mexicana, he llevado a cabo durante casi 10 años actividad en talleres y producción en venta y como parte de mi colección particular, porque la cartonería es un material muy noble, y además para mi representa



Ilustración 19: Lorena de la Peña "Pertenencias" 2001, tinta china sobre papel.

discursivamente un discurso ejemplar, ya que me permite policromar mis piezas, y en mi trabajo, el color es una columna importante

Debo mencionar, que el título de esta segunda parte se refiere a "Una aplicación artística" y aunque la modalidad que cursé en la maestría fue escultura, los

vehículos creativos que he usado cruzan los territorios de la disciplina tridimensional, el cual es capital, pero también en éste discurso están incluidas obras bidimensionales, por lo cual he abierto el espectro denominativo.

Al cambiar el objeto de representación tridimensional, utilizado en el campo de la escultura, expandirlo en el sentido que utiliza Rosalind Krauss, y tomar en cuenta un objeto manipulado, de construido, fragmentado como esquema de representación de lo femenino. Genera la reflexión en pensar si el término de "lo femenino" también deberá deconstruirse y reconstruirse tomando en cuenta la experiencia, la memoria e incluir una visión del hoy llamado giro afectivo.

En una de las piezas utilicé el interaccionismo simbólico como metodología confrontando a los sujetos con el emplazamiento de una pieza en un sitio específico

Marco referencial constructivista utilizando los estudios de género.

¿Cómo entonces hablar de una investigación con repercusiones sociales si ésta se fundamenta en razones de una experiencia subjetiva?

Si pongo duda al objeto, no puedo terminar solo con la construcción de objetos

El resultado de la investigación no ha sido solamente la producción de piezas artísticas, se ha convertido en la reconsideración de la labor creativa, social y un replanteamiento existencial del sujeto que soy, y del espejo en el que me miro.

3.2 Experimentación plástica:

A la par del proceso de investigación, elaboré una bitácora de trabajo en la cual me concentré en el desarrollo creativo y en la fundamentación de ideas para la producción de las piezas finales.

Durante este ejercicio elaboré bocetos en lápiz, acuarela, tinta china, acrílico, collage y óleo. De igual forma, desarrollé piezas tridimensionales en plastilina, cartón, cera, resina, tela, yeso y espumas.

El resultado fue amplio, por lo cual he decidido mostrar parte de este proceso a través del registro fotográfico de algunos ejemplos. La experiencia de cada uno de los ejercicios de maquetación fue muy interesante, me permitió encarnar a las dos figuras analizadas en la investigación desarrollada en la primera parte de este libro.

Por un lado, fui Pigmalión y construí las figuras que seleccioné según mis emociones y perspicacia, inventé objetos de representación femenina fragmentados, mutilados y vertí en el proceso las experiencias que sucedieron en ese momento que yo cursaba la maestría.

Por ello, mis muñecas se convirtieron en extensiones de mi, realizarlas era como extirpar tumores desgarradores después de experiencias inesperadas que se presentarían en mi vida en ese momento.

Durante esta maestría conocí el dolor, viví cambios drásticos en mi cuerpo por crisis emocionales causadas por desafortunado episodio de violencia que viví. Comprobé también que mis disertaciones sobre el tema que he tratado no son causa de una presunción o de una inquietud que yo tuviera sobre la violencia

contra la mujer, este texto y sus resultados, fueron instrumentos de empoderamiento del sujeto que soy, que se levantó de una de-fragmentación y gracias a esta misma investigación fue que pude superarlo y enfrentarlo sintiéndome ahora de-construida y liberada.

Mientras leía y revisaba mis apuntes para estructurar mi pensamiento y desarrollarlo en los capítulos de la primera parte, comencé a desarrollar bocetos en mi bitácora de trabajo, para ello, comencé con mi experiencia personal y reuní mis muñecas de infancia y pubertad, fueron ellas mis primeros modelos, ya que además de ejercitar mis capacidades técnicas al realizarles bocetos, me confronté con esos objetos y traté de reconocer cuáles eran las emociones que me provocaba ahora y cuáles fueron las que antes sentí.

Recorrí museos de artesanías y juguetes en todos los lugares que estuve, buscaba dibujar para poder entender mi relación con esos objetos. A la par, en el taller de experimentación plástica con mi tutora, la Dra. Alfia Leiva trabajé con esculturas mobiliarias modelando en cera, realicé moldes y vaciados en espumas, en yeso, en resina y comencé una serie a la que llamé “muñecas de pastel” la cual sigo desarrollando y planeo utilizar en una exposición futura.

Durante mi estancia en la maestría, impartí talleres de cartonería popular en la Delegación Azcapozalco y Benito Juárez en 2010 y 2011, dentro de esos espacios desarrollé muñecas en cartonería. Y en febrero de 2011 realicé una exposición de pintura retrospectiva en la delegación Azcapozalco, en la cual introduje una pieza en óleo que recupera la temática de esta investigación.

Tuve la oportunidad de viajar con una beca de movilidad Internacional a la Universidad Politécnica de Valencia, donde realicé parte de esta investigación con el apoyo de mi tutora la Dra. Maribel Doménech, quien me brindó apoyo en la estructura de mi texto y aportó nuevas fuentes de información además de todo su conocimiento como artista que trabaja esta temática de género.

En Valencia también conté con el apoyo del Comisario y Maestro Juan Vicente Aliaga, con quien tuve la oportunidad de cursar las asignaturas de Arte y Política I

y II, además de conversar y obtener de su agudo y puntual conocimiento sobre el pensamiento de las mujeres feministas, gran apoyo para entender las políticas del cuerpo, la temática queer y profundizar sobre el pensamiento de Hans Bellmer y Louis Bourgeois.

En Valencia realicé piezas en cartonería, bocetajes y escribí la mitad de este libro. Estuve presente en “las Fallas” la fiesta anual más importante del lugar, un espectáculo donde la ciudad se llena de luces y de esculturas.

Durante las *fallas* tuve la oportunidad de estar cerca de una comunidad fallera, conocer a uno de los artistas que trabajaron en los *ninots*, dibujé y fotografié esas experiencias las cuales están generando también resultados en mis procesos creativos actuales.

Viaje a Barcelona, Madrid, Cadaquest, Figueras, visitando el festival ARCO edición 2012 en Madrid, las casas de Dalí y los museos de arte clásico y contemporáneo que contenían algunas de las piezas que me inspiraron.

Volé a Roma tras la pista de Bernini, y dibujé ángeles y fuentes, conocí y viví frente a ella un éxtasis, cuando me encontré en la capilla de Santa Maria de la Vittoria frente a la escultura levitante de Santa Teresa.

En el Vaticano miré *La Pieta*, dibujé de cerca elefantes de mármol, esfinges y fuentes brillantes. Fue en Roma que entendí realmente el concepto de la agalmatofilia al sentir la cruda belleza de las estatuas revelando su brillo de *agalma*.

Finalmente como un regalo más, tuve la oportunidad de conocer Tenerife, ahí visité el TEA y encontré entre sus colecciones piezas de Hans Bellmer, Cindy Sherman y Louis Bourgeois, además de sentirme privilegiada de visitar uno de los lugares que inspiró mentes surrealistas como las de André Bretón u Oscar Domínguez.

A continuación presento algunos de estos resultados y finalizaré con el análisis iconológico con el método de E. Panofsky de tres piezas que concluí.



Ilustración 20 Lorena de la Peña: " Portada de Bitácora de trabajo", Libro objeto 2010



Ilustración 21: Páginas interiores de bitácora de trabajo. Técnica mixta.2010



Ilustración 22: Apuntes de muñecas, parte de bitácora de trabajo. 2011



Ilustración 23: Apuntes de dibujo en bitácora de trabajo. Lápiz. 2011



Ilustración 24: Apuntes de dibujo. Lápiz sobre papel. 2011



Ilustración 25: Apuntes de dibujo con modelo, crayola sobre papel. 2011

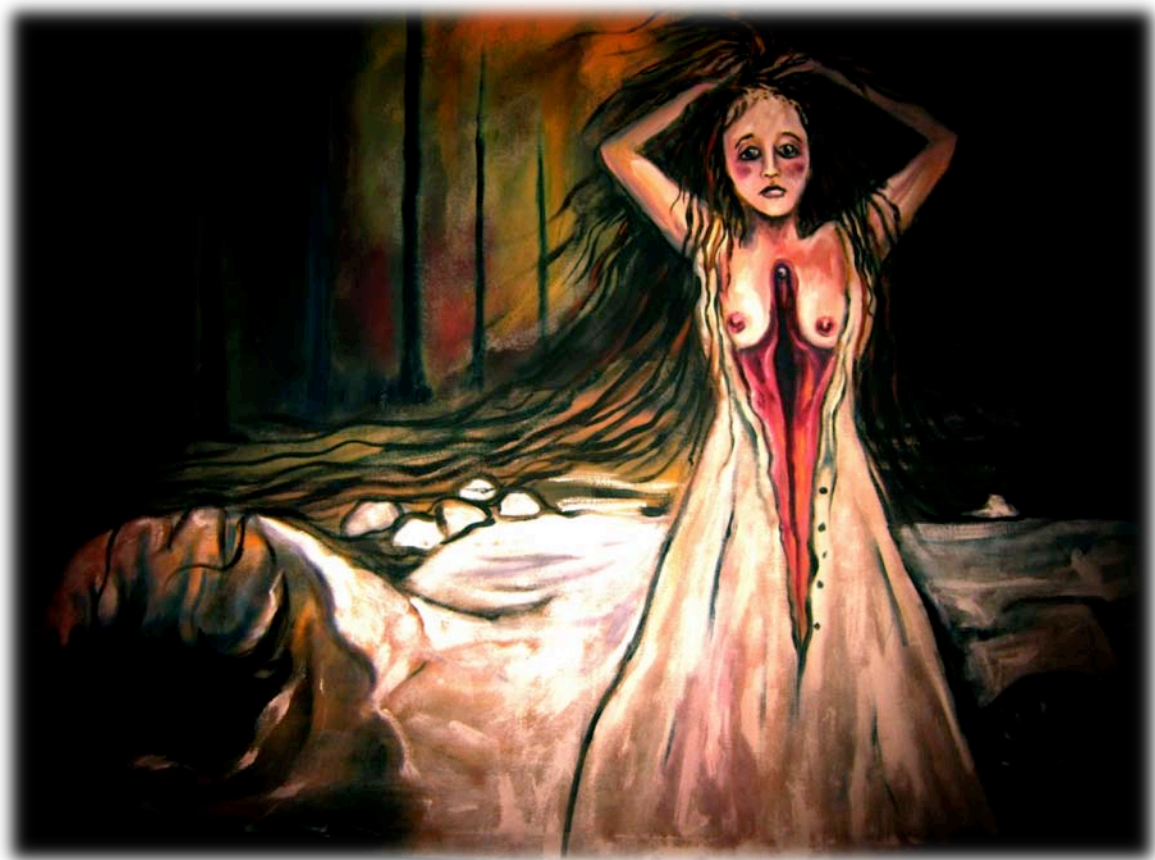


Ilustración 26: "cenizas después de Munch" óleo/tela 2011.



Ilustración 27: "Muñecas de pastel" cera pigmentada. 2010-2011



Ilustración 28: "Muñecas de pastel, fragmento" cera pigmentada. 2011



Ilustración 29: Muñeca de pastel #2. cera pigmentada. 2011



Ilustración 30: "Galatea desmontable", cartonería popular mexicana, 2012

3.3 Bizcocho

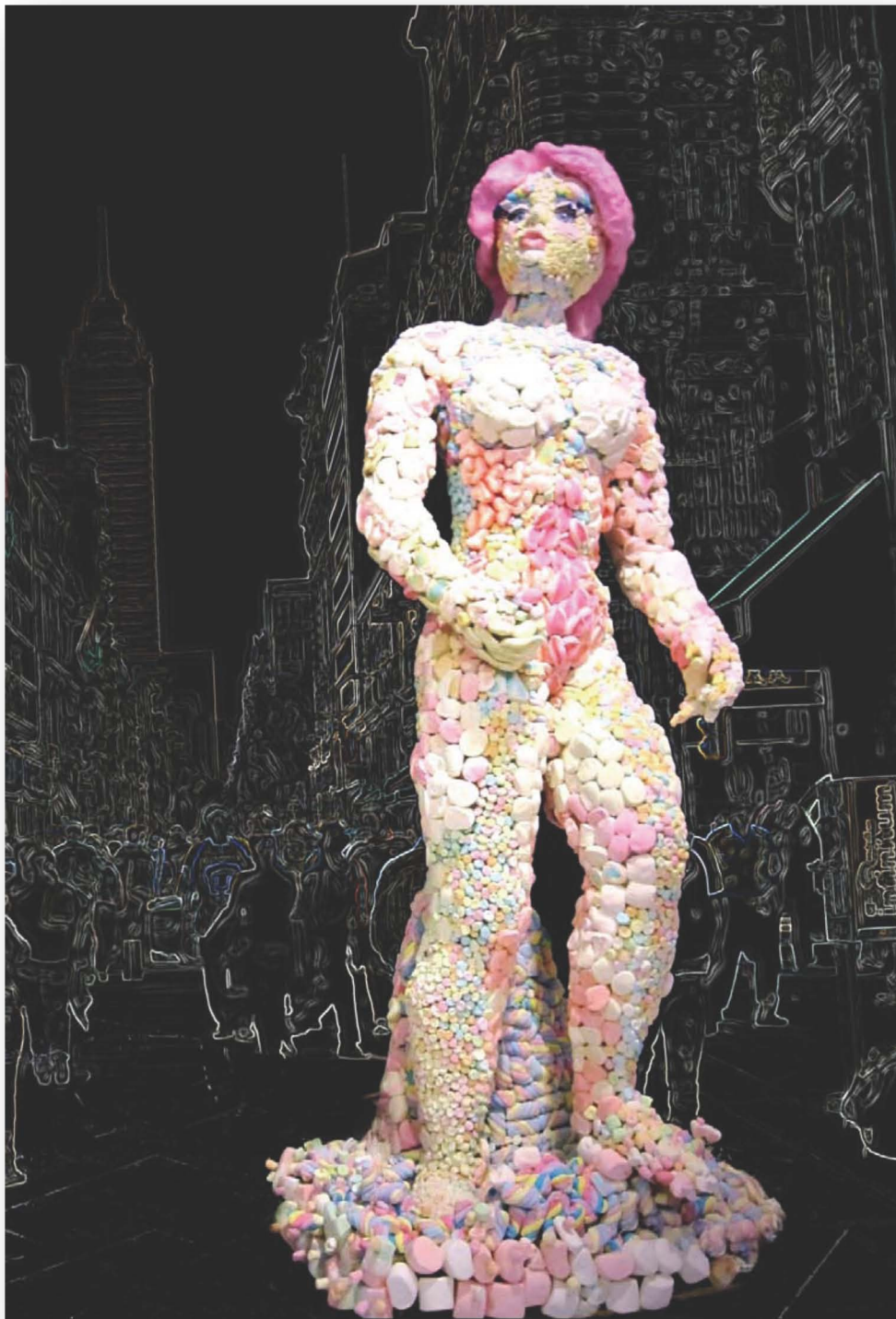


Ilustración 31: vista frontal de la pieza "Bizcocho"

3.3.1 Análisis Iconológico

Análisis preiconográfico

La escultura fue realizada en espuma de poliuretano, recubierta de malvaviscos de colores y bisutería de caramelo.

Medidas: 120x80x150

Fue instalada en la calle Madero con esquina con Gante, en el Centro Histórico de la ciudad de México el día martes 7 de diciembre de 2010 de 15:00 a 16:30 hrs.

Análisis iconográfico:



Ilustración 32: close up de la pieza "biscocho"

Está realizada en espuma de poliuretano, un material industrial, plástico, no se ha usado como material definitivo para la escultura con excepciones limitadas, el auge del material es a partir de la industrialización del unicel, las espumas y demás materiales ligeros y estables que han sustituido a los materiales de construcción orgánicos como el yeso, el cemento, etc. Por tanto, la presencia de este material no solo refiere a la ductilidad de su uso y sus características matéricas, también es indicador del momento histórico dentro de un esquema de industria en dónde el volumen de la forma está

dado por la espuma fortificada, es decir, lo frágil y hueco como plataforma y como cuerpo.

La cobertura es de malvaviscos de colores.



Ilustración 33: Ilustración 3: fragmento de la pieza Biscocho

Además de las propiedades orgánicas del material, la lectura de su sabor edulcorado, que por un lado refiere a la infancia, al gusto de los niños por las golosinas (y de ahí la primera referencia del título de la pieza). También propicia una lectura en donde los bombones, los malvaviscos son y han sido utilizados como obsequios para las mujeres en días especiales dentro de un ritual de coquetería amorosa, se regala una caja de bombones o de chocolates para conquistar a la mujer.

En otro orden de ideas, también se extiende la significación de antropofagia, en la utilización del término “bizcocho” como un piropo

coloquial que se utiliza para nombrar a las mujeres muy atractivas.

Por otro lado encontramos la labor artesanal que queda de manifiesto en el montaje de los bombones, ordenados por forma y color en las diferentes zonas del cuerpo, lo cual nos refiere también al bordado como una de las actividades que por siglos han sido ejecutadas por mujeres.

En el contexto de México, la referencia a la cultura popular y a las actividades de las mujeres indígenas que bordan es muy amplia y tiene lugar dentro de las preocupaciones de género que muestra la autora.

El cabello es de algodón de azúcar, golosina tradicional también de las ferias y festividades mexicanas.

En el pecho, encontramos malvaviscos rebanados por la mitad que presentan la textura de la golosina sin la cobertura azucarada, y visualmente podemos hacer una analogía con la piel de los labios vaginales.

La anatomía de la muñeca es de una mujer voluptuosa, los senos y las caderas son grandes y llamativos. Los labios carnosos.

Los ojos son de plástico de color azul.

Pestañas postizas de papel también como una referencia a los juguetes que se venden en las ferias de la alameda y actualmente con eventos como los desfiles o la llamada “marcha gay” por la equidad.

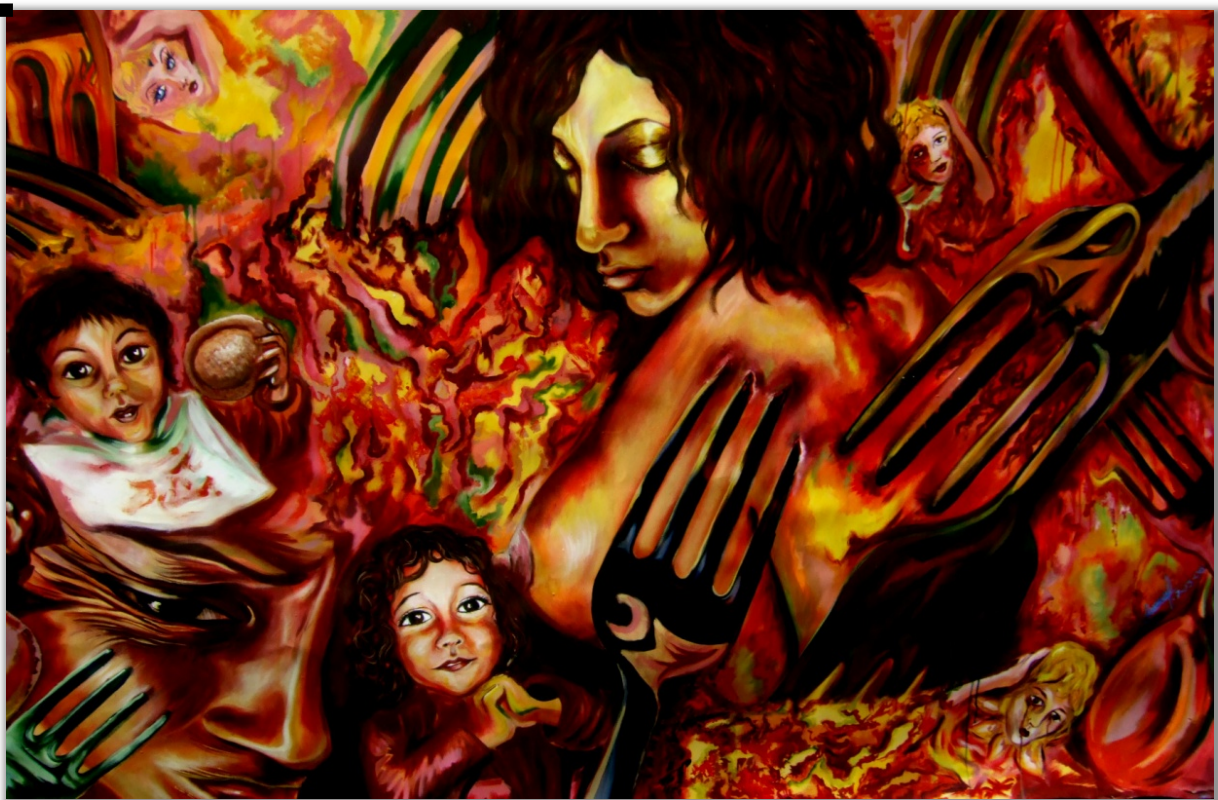


Ilustración 34: “Biscocho”(fragmento) acrílico/tela 320 cmx 200 cm,2005 Realizado en la ENAP en el taller de la Profesora Patricia Quijano.

Lectura iconológica

En cuanto al título de la obra existe un mural previo que la autora realizó en el año 2006, en el cual podemos encontrar alusiones autobiográficas de la relación de la artista con la comida, una relación de goce/culpa/dolor. Esta pieza comparte el título con la escultura analizada.

En cuanto al montaje de los bombones, y la argumentación en el análisis iconográfico en dónde se puede referir a la cultura popular mexicana y a la herencia milenaria de las mujeres tejedoras podemos argumentar lo siguiente:

En la biografía de la autora encontramos siempre presente un rasgo de identidad nacionalista en las técnicas artesanales empleadas en cada una de sus piezas. Para ello podemos referir tanto a la tradición de la cartonería retomada por la autora desde muy temprana edad, el gusto por la danza

folclórica, la participación en eventos de corte popular como por ejemplo la elaboración de piñatas tradicionales mexicanas.



Ilustración 35: "Tortunita" Piñata tradicional elaborada para el concurso de piñatas mexicanas organizado por el Museo de Arte popular en el año 2009, ganadora del tercer lugar.

Tomando en cuenta las pestañas de papel, también encontramos que es un símbolo que se repite en distintas piezas de la artista, una alusión fetichizada a las muñecas, a los carnavales y con rituales de cortejo en los animales.



Ilustración 36Persiana:
óleo/Tela 2004, realizado en el
taller de la profesora Patricia
Soriano.

3.3.2 Fundamentación del sitio específico

La realización de esta pieza fue parte de la producción del taller de “Obras para sitio específico” impartida por el profesor Luis Serrano.

El sitio fue elegido por varias razones a continuación expuestas:

La idea que fundamenta la pieza fue la provocación del deseo en el espectador, en ese momento de la maestría las preocupaciones teóricas de la artista estaban generando especulaciones sobre el concepto “agalma” expuesto en el primer capítulo, por lo cual se buscó un lugar que permitiera la exposición masiva de esta pieza no por medios digitales, era preciso un espacio físico en dónde el espectador pudiera interactuar no sólo visualmente, sino percibir el aroma y hacer tangible su relación con el objeto. El emplazamiento no tendría que ser por tanto en un sitio de tránsito, o bajo los términos de Mark Augé, en un *no lugar*, se buscó un espacio contemplativo como lo era en ese momento la recién inaugurada calle Madero.

La calle Madero es una de las más concurridas del centro histórico, comunica al zócalo con el eje central, y sobre esta calle, la historia del centro y su gente coincide en el andar ,entre el pasado y las nuevas exposiciones de tecnología y diseño urbano, infinidad de negocios, restaurantes, tiendas, museos, iglesias, cantinas, boutiques de moda, una extensa concentración de joyerías.

El espacio fue elegido precisamente porque la calle Madero, sin automóviles, se ha convertido en corto tiempo en el paso peatonal preferido por los transeúntes del centro histórico, y resulta imposible abstraerse de observar todo lo exhibido en la calle, el deseo se despierta por los estímulos comerciales a varios de los pecados capitales, vanidad, lujuria, gula... y por ser espacio de exposición de personas, de consumidores potenciales , que en las tiendas de ropa y de joyas buscan cargar su encanto y su posibilidad de ser llamativos y deseables, provocar envidia, celos, ira... La gente que habita este espacio es de diversas clases sociales, desde los consumidores antes mencionados, como los que laboran en los negocios, gente que camina a sus escuelas, o a destinos distintos, pero es la calle Madero un lugar donde la gente es expectante, quiere ser sorprendida por los objetos, no es un atajo que permita rapidez, es un pasaje que posibilita la cadencia del peatón, especial para el voyerista, para el sujeto deseante.

Entre los maniqués y las esculturas vivientes, elegí madero esquina con Gante porque está emplazada entre maniqués y golosinas, entre la clase media que disfruta de un café de \$75 y el bolero que labora para ganar lo mismo durante el día.

El Maniquí de vidriera, desde su tendencia expositiva actual, se constituye como un tótem kitsch altamente significado. Exhibido como una representación del ser deseante, vestido con prendas-mercancías diversas, masculinas o femeninas, mostradas con cierto manierismo, como una mueca de la moda vanguardista, tratando de despertar la atención del caminante. (Debans N. Á., 2010)

Todos y cada uno de los personajes fueron susceptibles de participar en la instalación, donde el objetivo fue emplazar un objeto de deseo y observar las actitudes que se suscitaron en la gente de este espacio. Entendiendo que este

objeto de deseo está construido sobre una escultura figurativa que presenta una mujer de proporciones erotizadas, y su cobertura es totalmente de azúcar (bombones, caramelos, algodón de azúcar)

La cámara fija estuvo instalada en el primer piso, balcón del *salón Corona*, frente a donde quedó instalada la pieza o para poder tener evidencia de la reacción del público con la escultura

A partir de la concepción occidental de la teoría del deseo, y de la obra de metamorfosis de Ovidio donde hace referencia al pigmaleonismo,. Esta pieza se enfoca en el apartado 1.3 .2 que refiere a Lacan y su teoría del objeto



Ilustración 37 Vista de la calle Madero, noviembre 2010

perdido de deseo. Provocando en el espectador los deseos infantiles básicos, que permiten hacer susceptible al sujeto de desear algo por placer sensorial olvidando el *superyó*.

Lo anterior representó un reto personal para la creadora en la concepción

de la escultura, para generar el lenguaje simbólico, objetual, estético de comunicación con el propósito de provocar deseo, y en la misma medida, analizar si la propuesta puede representar al deseo de la mujer, sujeto evocado en el objeto.

Significó todo esto una gran oportunidad para hacer visible la metodología de investigación que se realizó en esta Tesis y trasladarla a la primera pieza de este desarrollo práctico del posgrado con la finalidad de lograr una experiencia estética en el espectador, donde pueda participar de la obra y generar una reflexión sobre la muñeca como objeto de consumo, que es un estereotipo de

la mujer contemporánea, en la cual no solamente ella es víctima, sino también actor en el ejercicio erótico de la provocación del deseo.

3.3.3. Experiencias

La muñeca construida por bombones era susceptible de ser poseída, de ser consumida en la vía pública por medio de un contacto físico. Le fueron colocados collares de dulces de menta, sin embargo, el contacto táctil sólo estuvo presente en un par de ocasiones.

La reflexión que surge a este respecto, es que en la vía pública el deseo se manifiesta y se vive en su máxima expresión, la representación femenina, ya sea por medio de un maniquí, una fotografía, una escultura de bombones, evocan la misma sensación del cristal de los exhibidores del espacio donde se encuentran, y la manera de acercarse a ese deseo es nunca consumirlo, mantenerse como



Ilustración 38: instalación de la pieza e interacción del público.

sujeto deseante.

Si el deseo termina cuando cerramos el círculo y satisfacemos la acción indicada por la pulsión, las representaciones urbanas de la mujer utilizan este principio para lograr una cadena interminable de consumo, aunado a las cortas temporadas de exhibición de la moda o de la joyería, pero sucede otro

fenómeno. Analizando la teoría del espejo que utiliza Lacan, el sujeto

femenino, al vivir este reflejo de mujer en las muñecas maniquíes, desea no sólo el producto, porque aún cuando pueda comprarlo, no tendrá la misma sensación que cuando se imaginó en posesión de ese vestido. Al proyectar su yo en el maniquí, experimenta ahora cómo la cadena de consumo le pide tejer otro eslabón, o los zapatos, o el peinado, o en el más violento caso, el cuerpo de la muñeca...

Cuando se habla del objeto de deseo en un contexto público, y pensando en el sujeto deseante masculino, encontramos que es capaz de encontrar y leer la provocación que representa la muñeca de consumo que es esta muñeca de bombones, los comentarios generales que se escucharon aledaños son ilustración perfecta para entender el sentido de la palabra *biscocho*, *bombón*, *muñeca*, *dulzura...con* una carga sexual y antropófaga, que violenta más de lo que halaga a las mujeres.

La aproximación al objeto, la manera de poseerlo es mediante la imagen, y la tecnología nos permite tener esta posibilidad con gran facilidad y en el ambiente cotidiano, la muñeca fue fotografiada en más de un centenar de ocasiones, por la mayoría hombres, pero no lejos de las mujeres, y fue contemplada por algunas personas por un lapso de hasta tres minutos continuos, expectantes.

A partir de esta experiencia, surge una nueva reflexión sobre las implicaciones

contextuales de este proyecto.



Ilustración 39: pieza "biscocho" instalada en la calle madero.

Al emplazar obras de sitio específico, es posible realizar una experimentación plástica/visual fuera de las paredes del taller y del estudio. La calle, la ciudad y sus espacios, replantearon en la creadora y su cosmovisión del mundo,

la necesidad de estar presente en el aquí y ahora de una ciudad en trepidante movimiento y transformación

3.4: Análisis Iconológico de “muñeca de pastel #5”

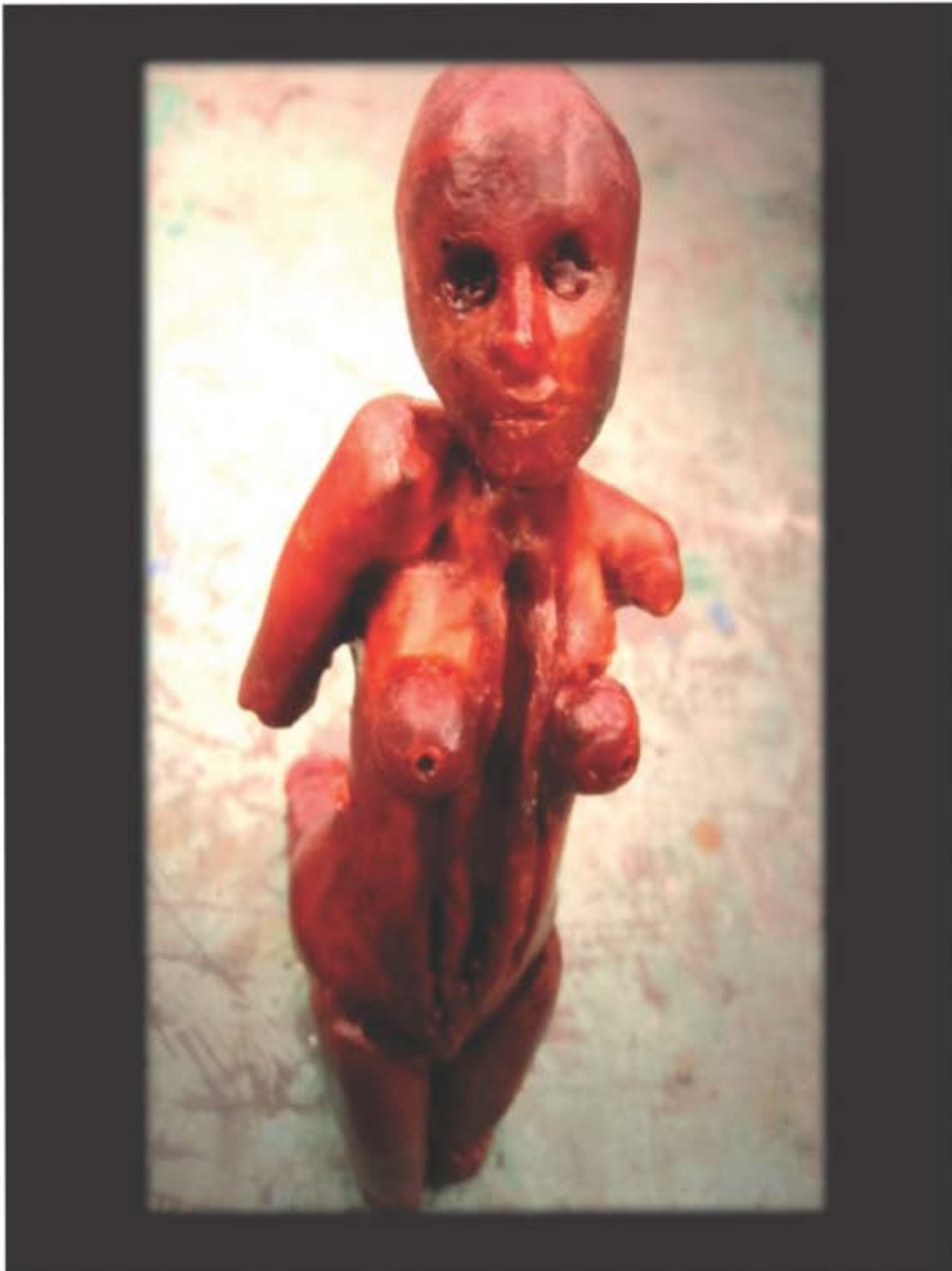


Ilustración 40 muñeca de pastel #5

Para la aproximación interpretativa a los contenidos de la producción que emana esta investigación, se realizó el análisis iconológico con el método de E. Panofsky (Panofsky), el cual se retoma en sus tres niveles aplicado a la fotografía de una de las piezas que conforman la serie de “Muñecas de pastel” elaborada en cera color rojo, productos del segundo y tercer semestre de la maestría en el taller de Experimentación Plástica impartido por la Dra. Alfia Leiva del Valle.

Análisis pre-iconográfico

Es importante subrayar, que dado el sistema que propone (Panofsky), el análisis de esta pieza escultórica se referirá a la imagen de la fotografía (Ilustración 1) en donde se muestra un objeto figurativo con formas femeninas, en contrapicado, a continuación serán enunciadas las características formales del objeto:

FOTOGRAFÍA

- Imagen digital RGB
- 660x880 pxl
- 24 bits de profundidad
- Formato vertical

MOTIVO FOTOGRAFIADO:

- Talla escultórica en cera roja
- 12x7x9 cm
- Realización, octubre-noviembre 2011
- Composición central
-

Análisis Iconográfico

En el análisis iconográfico, enunciaremos los elementos visibles a resaltar y que podrán ser interpretados de manera general con el apoyo de un diccionario de símbolos y de los conocimientos arrojados por la investigación a nivel semiótico:

- **Foto con perspectiva en picada:** El plano en picada coloca al espectador en una posición de jerarquía en cuanto a su relación con el objeto fotografiado.
- **Representación femenina fragmentada**
- **Postura. Sobre las rodillas:** Pensamiento religioso lo relaciona con el sentimiento de humildad y reconocimiento de la grandeza de Dios, Es una actitud de arrepentimiento. Puede ser también relacionada con un acto de oración individual.
- **Sin brazos:** En tanto a fragmentación del cuerpo y rotura se refiere a la destrucción del alma a través del cuerpo, simboliza la ruina espiritual o la muerte.²⁸ Toda fragmentación física es símbolo de ruptura y disgregación espiritual
- **Color rojo:** Es visto como vitalidad, alegría, dinamismo, temperamento, impulsividad, calidez, pasión, tentación, peligro. Violencia, caos, ira odio. Como fuego símbolo de lo divino y lo sagrado pero también en tanto sangre se relaciona con guerra.
- **Sin orejas:** En la cultura hindú las orejas representan la inteligencia cósmica. En la india y China las orejas son señal de sabiduría e inmortalidad. También por su forma laberíntica se refieren a lo misterioso, enigmático. En la cultura prehispánica, las orejas son símbolo de energía y aproximación a lo espiritual. La ausencia de orejas entonces podría referirse a la ausencia de los atributos antes mencionados.
- **Piel descarnada:** El simbolismo de la piel se puede ratificar por el mito denominado “pasaje por la piel” que celebran los faraones y sacerdotes para rejuvenecerse. Rito que más tarde se sustituyó por u simulacro. Con la idea de tomar las cualidades de un animal de características totémicas. También se puede leer desde el rito de los sacerdotes en el México precolombino de revestirse la piel de las víctimas humanas del sacrificio, que realizaba el Señor de los descarnados: *Xipe Totec*.

²⁸ . En el misterioso cuadro de la tempestad de Giorgione hay dos columnas rotas sobre un pedestal, lo que freudianamente se interpreta como un conflicto grave sexual. (Cirlot, 2007)

Otra relación simbólica es con el sentido punitivo de la descarnación que sufrían los herejes durante la época de la inquisición española, en la que existieron máquinas de tortura que por medio de la descarnación lograban la confesión de las víctimas.

- **Abertura en el vientre con forma vaginal:** El interior del vientre es asimilado a un laboratorio alquímico, pero en su mecánica, es el lugar en donde se producen las transformaciones. Como se trata de metamorfosis sólo naturales, es en cierto modo el aspecto inverso del cerebro. (Cirlot, 2007)

La forma vaginal De acuerdo al semiólogo Gerald Massey representa una puerta

Puede relacionarse también con las *sheelahs na gig* Cuyo significado simbólico y origen continúan siendo un enigma sujeto a diversas especulaciones. Los más ortodoxos dicen que representan los males de la lujuria ,que para la misógina iglesia medieval, la mujer era un pecado que el hombre padecía. De este modo con estas figurillas se representaba a las mujeres lujuriosas con sus vaginas en actitud de entrega, pero a su vez como seres grotescos y monstruosos para disuadir de la tentación. Sin embargo, la iconografía gótico-románica de esta alegoría suele ser una mujer cuyos pechos y genitales son devorados por serpientes y sapos. (Cirlot, 2007)

La vésica-piscis era usada para diferenciar las imágenes que estaban en el mundo espiritual rodeando a éstas y también a los santos y a Jesus. Lo cual puede interpretarse como una especie de puerta entre éste y el otro mundo, dándole a *Yoni* (como llaman los adeptos del tantra yoga a la vaina) un sentido sagrado de puerta. Después de todo, por medio de la entrada en él durante la fecundación y a través de él venimos a este mundo.

- **Sin ojos, senos empotrables y pezones cóncavos:** Los senos simbolizan fertilidad, maternidad y abundancia, el hecho de ser empotrables desmontan esa idea de manera estable y se convierten más bien en un

gadget sexual. Los pezones están relacionados con la pupila., la pupila, pupille, Le poupée, que se refiere a una muñeca en francés.

- **Sin cabello:** La cabellera femenina es un símbolo de fertilidad, de seducción y de la naturaleza salvaje que relaciona a las mujeres con la hierba o la hiedra. La ausencia de este elemento podría simbolizar un sacrificio voluntario.

Análisis Iconológico:

Para generar un tejido conceptual entre los elementos formales descritos en el análisis pre-iconográfico y los simbolismos descritos en el análisis iconográfico es necesario puntualizar algunos aspectos de la pieza, contextualizarla respecto a sus particularidades. A continuación algunos aspectos que deberán tomarse en cuenta para su correcta lectura iconológica:

- La investigación que genera esta escultura analiza el *objeto a* de Lacan.
- La mujer desmontable como concepto teórico surrealista postulado por Salvador Dalí.
- Uno de los referentes para esta escultura es Marcel Duchamp y en particular su pieza "*Le etant Donnes*"
- La influencia de la obra de Hans Bellmer es uno de los principales motivos para la creación de esta serie.
- Influencia de la obra de Cindy Sherman en tanto a lo abyecto y a su trabajo fotográfico con maniqués.
- Influencia y gusto de la artista por los artistas expresionistas: Edvard Munch y Víctor Kokoschka.
- George Bataille: el ojo pineal, el ano solar, *le poupée*.

Por tanto y al cabo de las observaciones antes mencionadas, la lectura iconológica se dicta a continuación:

MUÑECA DE PASTEL #5:

La pieza fotografiada es una representación figurativa de una mujer fragmentada con el vientre abierto, su título nos hace referencia a las muñecas de cera que se utilizan a modo de velas en los pasteles de bodas, sin embargo, la pieza, por su color, por su postura, plasma una idea contraria a la de la virtud de una novia inmaculadamente blanca.

El color rojo, que refiere a la violencia, al descarnamiento de la piel, y al presentar una vagina en la parte central de la pieza, en el vientre de la muñeca, podemos leer que claramente hace alegoría a la menstruación. Fenómeno fisiológico que le ocurre a las mujeres y que al presentarse indica que no hubo fecundación. Por lo cual encontramos el simbolismo vaginal como puerta de la cual emerge sangre.

La abertura vaginal también nos indica por la biografía y la trayectoria de la autora, una referencia al cuadro “el robo” realizado para la exposición del día en contra de la violencia hacia las mujeres y niños, llevado a cabo el día 25 de noviembre del 2000. Dicha pintura muestra una muñeca amarilla con cabello azul, mirando al espectador y con una abertura en el pecho en forma vaginal. Este motivo, aparece en varias pinturas más de la serie muñecas, en algunos autorretratos que se inscriben en la temática de género y violencia.

Al encontrar a la figura fragmentada, sin los brazos y de rodillas encontramos una postura de dolor, sometimiento y vulnerabilidad, situaciones que se refuerzan con la ausencia de ojos, orejas y cabellera.

La cabellera femenina, en la biografía de la artista y su trayectoria plástica, es uno de los elementos de apoyo para enfatizar el erotismo en series de alto contenido sexual y provocador, si bien la cabellera a mitades, pérdida de cabello en fragmentos y escasos ya podía ser notoria, al estar el elemento ausente, indica por un lado la negación al placer sexual, al constructo de feminidad que se afirma a través del erotismo orgánico de las formas, y por

otro lado la absoluta desnude y desenmascaramiento del sujeto/objeto luego del consumo.

Al respecto de la fragmentación y rotura también podemos incluir lo revisado en el análisis iconográfico, en cuanto al simbolismo de la ruptura espiritual, lo que genera la negación de la existencia en dos niveles, lo que no vive porque ha muerto, y lo que no vive porque es artificio.

De igual forma inscrito en la investigación, toda la iconografía de los autores referentes, con la imaginería y conceptualización surrealista desde la perspectiva de Bretón, Bellmer, Dalí, Duchamp, la mujer será desmontable.

El cuerpo está marcado por orificios, cavidades tanto en los oídos, como en los pezones, en la cabeza, lo cual por los referentes citados en el análisis iconográfico se presumen de la siguiente manera:

- La relación de pupila, pezón y ano se conforma con la mirada de Georges Bataille y su teoría del ojo pineal, los pezones cóncavos y las cavidades oculares entonces refieren a este concepto.
- La ausencia de orejas y los oídos cóncavos al descubierto permiten resaltar en sentido de carga sexual violenta que acompaña el color rojo de la figura, no hay soporte, adorno o laberinto para entrar a esa cavidad, todo es crudo, descarnado, desmembrado, deshumanizado, en este sentido es cuando se relaciona con el concepto de *pigmalionismo*, el cuerpo mostrado es inerte y fue objeto de amor y/o objeto de uso sexual.
- Muñeca de pastel#5” Escultura con perspectiva de género, en la cual se reconoce la teoría de abyecto de Julia Kristeva, el sentido abyecto de la menstruación, de la carne, de la mutilación violenta. En tanto abyecto también se reconoce la influencia de la escultura de Kiki Smith.



Ilustración 41: La niña negra, 20x30x12 cm. Cartonería popular Mexicana. 2013

3.5 Análisis iconológico de : “La niña negra”

Análisis pre-iconográfico:

Es una representación de mujer fragmentada en siete piezas que por sí solas representan una referencia del cuerpo femenino/ cuerpo de muñeca, en lo que genera la reflexión de saber qué es lo que está contenido en esa pieza, la referencia a la mujer o el simple pedazo de una muñeca.ⁱ²⁹

Las piezas son factibles de ser ensambladas y manipuladas

Está realizada en cartón con un procedimiento de cartonería popular mexicana, con un proceso de empapelado de capa de papel periódico y papel Kraft aglutinada con engrudo.

Policromada en acrílico y con incrustaciones plásticas de ojos y cabello, algunos relieves orgánicos en partes del cuerpo, principalmente en el pecho.

No liso, tampoco completamente rugoso, con una textura artesanal cuidada.

Pintada con base en color negro detalles en color magenta reducido en blanco.

Ojos azules de plástico, pestañas de papel

Sus medidas unida son de 20x13x12 cm

Ligera, un peso de 80 gr

Propuesta como una figurilla mobiliar.

Análisis iconográfico

Color negro.

Cabello castaño oscuro de plástico.

²⁹ Ahí se halla el sentido de lo aceptado como falso y asumido o sobre entendido como una reducción de la mujer; pero una reducción al mismo tiempo aceptada y jerarquizada al nivel de arquetipo. De ahí el ahora repudio de las mujeres al recapacitar y recordar la importancia de lo acotado antes al objetualizar a un sujeto.

Técnica: cartonería popular mexicana.

Ojos de plástico color azul.

Abertura en el pecho en forma vaginal:

Labios rosados:

Detalles en color rosado:

Sin orejas:



Ilustración 42: Muñeca en vista de picada

Análisis iconológico:

La pieza presentada es una muñeca, las características generales de su descripción iconográfica corresponden a la muñeca como símbolo en la psicopatología, *“Es bien sabido que en varias enfermedades mentales, el paciente crea a una muñeca, que procura mantener oculta. Según J.-J. Rousseau, la personalidad del individuo enfermo se proyecta en el juguete”*(Cirlot, 2004)

Es una pieza que se realizó en

Valencia, recupera una técnica ya usada anteriormente por la autora y que durante la estancia se fortaleció con la experiencia de las *Fallas de Valencia*, tradición festiva que se basa en la pirotecnia y la representación escultórica .de la problemática social de los barrios de



Ilustración 43: Violeta sin control
(fragmento): óleo/tela 60 x120, 2010

Valencia, la cual originalmente construía sus *ninots*³⁰ de fibras de papel y colas naturales, pero al paso del tiempo, los materiales y acabados han cobrado una estética más bien industrial.

La pieza además, ilustra el término de mujer desmontable en dos niveles:

Primero por ser un objeto constituido por varios fragmentos y con la posibilidad de ensamblarse convertirse en una sola pieza cuya fisonomía alude a lo femenino.

De igual forma, el hecho de ser ensamblable deja ver las características de los engranes que la forman, todos son

orgánicos, con formas circulares y fálicas. En este sentido se nota una referencia a la teoría del ojo pineal.

Al desmontar las piezas de la muñeca y explorar estas uniones y los espacios cóncavos del cuerpo de cartón bajo el sentido de esta Tesis y de las preocupaciones filosóficas de la artista encontramos una búsqueda del *agalma*, en el fetiche de una muñeca.

Por otro lado la imagen resultante de la muñeca armada, por su color y cabello, pudiera ser leída como una alusión a los muñecos de vudú y a tradiciones provenientes de África o de la santería cubana, sin embargo, como queda por sentado en la argumentación de este proceso creativo y las preocupaciones teóricas que acompañaron a la autora en este proceso, tal sentido no se pretende

³⁰ Proviene del catalán, su traducción significa marioneta. En el diccionario de la real academia española aparece como: m. Cada una de las figuras que forman parte de una falla.

por anticipado. A lugar es el carácter mágico, ritual y fetichista de representación que si es confirmado por la autora.

El cabello que se insertó en la cabeza con orificios marcados que pareciera aludir a la caída del cabello, con base en la biografía y otras piezas producidas a lo largo de la trayectoria de la autora, hace referencia más bien a su Tricotilomanía³¹, problema que padecido desde los 16 años de edad. Este factor nos visibiliza la personalización de la experiencia la cual podemos fundamentar con base en lo que revisamos en el capítulo I de este trabajo, en dónde se refiere a la autobiografía.

³¹ La tricotilomanía consiste en el autodesprendimiento del cabello, esta manía fue descrita en la por el psiquiatra francés Hallopeau, en 1889, y fue aceptada como diagnóstico psiquiátrico hasta 1987. Su incidencia se considera que oscila entre el 0.6% y el 1.6%.

CONCLUSIÓN

El documento presentado en esta ocasión, concluye con la resolución de dos hipótesis que fueron replanteadas durante el trabajo y llegaron a lo siguiente:

En la iconografía de las obras que abordan el tema de la mujer como muñeca defragmentada en la obra de los artistas Salvador Dalí, Marcel Duchamp y Hans Bellmer, la mujer es violentada y anulada como sujeto para ser convertida en un objeto inerte, de consumo.

En la iconografía de las obras que abordan el tema de la mujer como muñeca fragmentada en la obra de las artistas Kiki Smith, Louis Bourgeois, Cindy Sherman, la mujer es de-construida, se violenta al arquetipo mas no al sujeto, para develar el ser que estaba contenido en un rol arquetípico delegado a las mujeres.

Los referentes para lograr estas consideraciones han sido expuestos en mi documento con el fin de entender la conceptualización desde los ámbitos históricos, socio-culturales, psicológicos, filosóficos, enmarcados en la Teoría e Historia del Arte para logrando un documento con perspectiva de género.

Durante mi proceso de investigación, la observación al objeto de estudio me permitió descubrir senderos de la teoría y de la praxis que nutrieron mi creatividad y mis fundamentos discursivos en el lenguaje de las artes. La teoría el giro afectivo, las teorías de los afectos, el psicoanálisis en Lacan, el post-estructuralismo y el feminismo de la llamada “cuarta ola” tuvieron importancia sustancial de este documento y en mi obra artística.

Integrando en la producción el uso de materiales como la resina, el regreso al papel y la experimentación de materiales no convencionales, así como el emplazamiento de obras en sitio específico, enriquecieron mi trabajo personal e involucraron al espectador.

Al término, resalto los aprendizajes que resultaron al confrontarme con lecturas, imágenes y sucesos que ayudaron en la construcción de este libro. La lectura de *El Hombre Jazmin*, la conmoción por la vida y obra de Unica Zúrn y su relación con Hans Bellmer, así como la interpretación de el término “agalma” desde el arte, la psicología y el género, la cual logró enriquecerse y dar un giro importante a partir de nuevas lecturas, es el caso del *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway, lo que facilitó la observación de los sujetos desde otra perspectiva, ampliar un conocimiento y propiciar mi toma de postura.

Concluyo en defensa del cuerpo porque también se puede aprender por medio de la experiencia corporal, el cerebro no puede sobreponerse a todo el cuerpo, para pensar que la experiencia discursiva es sólo parte de la experiencia.

En cuanto a la aplicación artística que se presenta, además de una serie de ejercicios, realicé cuatro piezas fundamentales:

- Biscocho
- Serie muñecas de pastel
- Bitácora de artista
- Niña negra

En las cuales absorbo y retomo las hipótesis que provocaron esta investigación para su comprobación final.

La diferenciación entre el cuerpo fragmentado y del sujeto de-construido se convirtió en una de las preocupaciones principales para mis posteriores desarrollos creativos. No sólo en el aspecto creativo generó expectativas para piezas subsecuentes, también como ser humano, volcó mi vista a problemáticas que no había entendido antes en su justa medida.

La violencia de género a través de la representación, tiene un campo muy amplio para ser abordado y en varios niveles. Por ello, podemos asumir que el fenómeno que se revisa en este documento va más allá el objeto escultórico y sus posibilidades de representación. Se trata de la cosificación de la mujer y de cómo

al día de hoy, existe también un fetichismo por la transformación de personas en objetos; alterando las proporciones naturales del cuerpo, pero sobre todo, anulando la identidad del sujeto femenino, así como su voluntad de ser, lo que nos delata la idea de inmovilidad femenina con el fin de ejercer total dominio sobre ella.

En este proyecto descubrí a la muñeca como la representación de la mujer doble y triplemente falaz, porque es la representación arquetípica de lo “femenino” que también es un montaje. Por ello tendría prudencia redefinir a la mujer desde el fenómeno de lo sensorial, en un lenguaje antropológico, pesarla como ser humano que es a través de la experiencia sensorial en el mundo y sus comportamientos de acuerdo al ambiente cultural dónde se desenvuelve.

Entiendo que el conocimiento tiene que ser sensible para poder captar todas las relaciones de poder y pensar en cómo los sujetos se constituyen por medio de la experiencia.

Por lo tanto, la mujer mediante la agencia que le da su experiencia y el reconocimiento de su afectividad se empodera para generar un nuevo esquema discursivo de representación a través del arte y no solo en él.

Concluyo, al observar la totalidad de esta tesis varios aspectos:

Por un lado, que los resultados teóricos y las afirmaciones que se formularon durante esta investigación, visibilizan una tendencia violenta en los creadores que agrede a las mujeres, pues las cosifica a través de la representación de su cuerpo en un esquema fragmentado. También y sobre todo, formulan una reflexión que surge para las mujeres sobre cómo hemos aceptado y asumido estos esquemas, y del importante quehacer en el ejercicio de realizar piezas escultóricas de femeninas.

Una mujer también puede concebirse a sí misma como fragmentada y su nueva reconstrucción será por medio de la agencia del cuerpo. Este texto es una

invitación para las mujeres al no apaciguamiento y permisividad de una violencia domesticada. Al desprendimiento de las figuras arquetípicas, a pensar en desdoblamiento más que en fragmentación, ya que lo que se ha fragmentado ha perdido su totalidad.

Resulta de esta tesis un llamado a las mujeres artistas para que no regresemos a la violencia en contra de nosotras, ya que a pesar que muchas de las obras resultan desgarradoras e impactan, no podrían ser equiparables a la transgresión del cuerpo por motivos de violencia sometedora. Será muy distinto que el resultado de una reflexión identitaria sea un encarnamiento corporal que genere alguna aportación más allá de un nivel subjetivo. De-construir el cuerpo, para encarnarlo auténticamente.

Concluyo que se debe violentar al cuerpo como monumento de “feminidad”, en el sentido sistémico, en el desgarrador arquetipo que excluye y sujeta seres pensantes. De-construyamos el cuerpo del arte en la mujer y de la mujer en el arte, para reconstituir un sujeto por su auténtico valor.

Con esta tesis completé en mi vida, una labor que propició una reivindicación sobre un tema detenido en una etapa creativa anterior, lo cual descubre una preocupación antes desatendida para convertirse en la convicción central para los proyectos venideros.

INDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1: VIRGEN DE MELUN, JEAN FOUQUET 1450.81x81 CM REAL MUSEO DE BELLAS ARTES DE AMBERES, BÉLGICA	16
ILUSTRACIÓN 2 "AUTORRETRATO CON MUÑECA" 1919 OSKAR KOKOSCHA	71
ILUSTRACIÓN 3. EDICIÓN DE LUJO DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN «LE SURREALISME EN 1947», LOS ANGELES, CALIFORNIA, COLECCIÓN ROBERT SHAPAZIAN	75
ILUSTRACIÓN 4 ÉTANT DONNÉS 1946-1966 PHILADELPHIA MUSEUM OF ART.....	77
ILUSTRACIÓN 5: CUERPO DE LA DALIA NEGRA. IMAGEN TOMADA DE INTERNET.....	77
ILUSTRACIÓN 6 HANS BELLMER, <i>UNICA</i> , FOTOGRAFÍA B/N, 1958. PARÍS, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE. CENTRE GEORGES POMPIDOU.	81
ILUSTRACIÓN 7: REAL DOLL, UNA DE LAS MUÑECAS DE USO SEXUAL QUE ACTUALMENTE SE PUEDEN ADQUIRIR EN LA PÁGINA WWW.REALDOLL.COM	90
ILUSTRACIÓN 8: IMAGEN TOMADA DE LA PÁGINA OFICIAL DE CINDY JACKSON.....	93
ILUSTRACIÓN 9: FRANCIS PICABIA, "RETRATO DE UNA JOVEN AMERICANA EN ESTADO DE DESNUDEZ", JULIO 1915.	95
ILUSTRACIÓN 10 UNTITLED267 1992 CINDY SHERMAN.....	99
ILUSTRACIÓN 11 UNTITLED 255 1992 CINDY SHERMAN	101
ILUSTRACIÓN 12 SIN TÍTULO 1992 KIKI SMITH.....	103
ILUSTRACIÓN 13 KIKI SMITH "UNTITLED" 1994.	107
ILUSTRACIÓN 14 KIKI SMITH: "TALE", 1992.	107
ILUSTRACIÓN 15 LOUIS BOURGEOIS, "MAMAN", 1999.	108
ILUSTRACIÓN 16: RAOUL UBAC: "MANEQUIN DRESSED BY ANDRE MASSON", EXPOSICIÓN NACIONAL DE SURREALISMO. 1937	112
ILUSTRACIÓN 17: LOUIS BOURGEOIS, "FEMME MAISON", MÁRMOL BLANCO, 1994. 4 3/4 x 9 5/8 x 3 IN. (12 x 24.5 x 7.6 CM). COLLECCIÓN PARTICULAR, FOTO: CHRISTOPHER BURKE.....	114
ILUSTRACIÓN 18: LORENA DE LA PEÑA, "EL MONSTRUO DE MI VIDA ", CARTONERÍA POPULAR MEXICANA, 2008.	119
ILUSTRACIÓN 19: LORENA DE LA PEÑA "PERTENENCIAS" 2001, TINTA CHINA SOBRE PAPEL.....	120
ILUSTRACIÓN 1 LORENA DE LA PEÑA: " PORTADA DE BITÁCORA DE TRABAJO", LIBRO OBJETO 2010	124
ILUSTRACIÓN 2: PÁGINAS INTERIORES DE BITÁCORA DE TRABAJO. TÉCNICA MIXTA. 2010.....	125
ILUSTRACIÓN 3: APUNTES DE MUÑECAS, PARTE DE BITÁCORA DE TRABAJO. 2011.....	126
ILUSTRACIÓN 4: APUNTES DE DIBUJO EN BITÁCORA DE TRABAJO. LÁPIZ. 2011	127
ILUSTRACIÓN 5: APUNTES DE DIBUJO. LÁPIZ SOBRE PAPEL. 2011	128
ILUSTRACIÓN 6: APUNTES DE DIBUJO CON MODELO, CRAYOLA SOBRE PAPEL. 2011	129
ILUSTRACIÓN 7: "CENIZAS DESPUÉS DE MUNCH" ÓLEO/TELA 2011.....	130
ILUSTRACIÓN 8: "MUÑECAS DE PASTEL" CERA PIGMENTADA. 2010-2011	131
ILUSTRACIÓN 9: "MUÑECAS DE PASTEL, FRAGMENTO" CERA PIGMENTADA. 2011	132
ILUSTRACIÓN 10: MUÑECA DE PASTEL #2. CERA PIGMENTADA. 2011	133
ILUSTRACIÓN 11: "GALATEA DESMONTABLE", CARTONERÍA POPULAR MEXICANA, 2012	134
ILUSTRACIÓN 20: VISTA FRONTAL DE LA PIEZA "BISCOCHO"	135
ILUSTRACIÓN 21: CLOSE UP DE LA PIEZA "BISCOCHO".....	136
ILUSTRACIÓN 22: ILUSTRACIÓN 3: FRAGMENTO DE LA PIEZA BISCOCHO.....	137
ILUSTRACIÓN 23: "BISCOCHO"(FRAGMENTO) ACRÍLICO/TELA 320 CMX 200 CM, 2005 REALIZADO EN LA ENAP EN EL TALLER DE LA PROFESORA PATRICIA QUIJANO.....	138
ILUSTRACIÓN 24: "TORTUNITA" PIÑATA TRADICIONAL ELABORADA PARA EL CONCURSO DE PIÑATAS MEXICANAS ORGANIZADO POR EL MUSEO DE ARTE POPULAR EN EL AÑO 2009, GANADORA DEL TERCER LUGAR.....	139

ILUSTRACIÓN 25 PERSIANA: ÓLEO/TELA 2004, REALIZADO EN EL TALLER DE LA PROFESORA PATRICIA SORIANO.....	140
ILUSTRACIÓN 26 VISTA DE LA CALLE MADERO, NOVIEMBRE 2010.....	142
ILUSTRACIÓN 27: INSTALACIÓN DE LA PIEZA E INTERACCIÓN DEL PÚBLICO.....	143
ILUSTRACIÓN 28: PIEZA "BISCOCHO" INSTALADA EN LA CALLE MADERO.....	144
ILUSTRACIÓN 29 MUÑECA DE PASTEL #5.....	145
ILUSTRACIÓN 30: LA NIÑA NEGRA, 20X30X12 CM. CARTONERÍA POPULAR MEXICANA. 2013.....	152
ILUSTRACIÓN 31: MUÑECA EN VISTA DE PICADA.....	154
ILUSTRACIÓN 32: VIOLETA SIN CONTROL (FRAGMENTO): ÓLEO/TELA 60 X120, 2010.....	155

FUENTES DE CONSULTA

Lukyanova, V. (2012 йил 21-апрil). *www.facebook.com*. Retrieved 2012 йил 13-julio from
 Calvino, I. (2005). *Cuentos Fantásticos del siglo XIX: lo fantástico visionario, lo fantástico cotidiano*.
 Madrid: Siruela.

Lacan, J. (1961). Clase 10: Agalma. *Seminario 8: La transferencia*.

Lacan, J. (1988). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*. (Vol. en
 "Escritos" tomo II). Madrid: Siglo XXI.

Lacan, J. (2008-2012). *Diccionario psicoanálisis*. Retrieved 2012 йил 26-julio from
www.tuanalista.com: <http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/3952/Agalma-pag.1.htm>

Lacan, J. (2003). *El seminario de Jaques Lacan LIBRO 8: La transferencia 1960-1961* (448 pp ed.).
 Barcelona: PAIDOS IBÉRICA.

Castellanos, R. (1950). *Sobre cultura femenina*. México: Ed. América.

Casas, A. e. (2009). *Escenarios del deseo: Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía* (1ed ed.). México, México: UNAM-CUEC-FFL.

Chadwick, W. (1998). *Women, Surrealism and Self representation*. San Francisco: MIT Press.

Lamas, M. (2010 йил 17-Нoвиembre). ¿Qué es una muñeca? cuerpo, representación y política.
¿Qué es una muñeca? cuerpo, representación y política. (PUEG, Ed.) México, D.F., México:
 Coloquio Anual de Estudios de Género.

Campese, S. (1994). La mujer Guardian. In P. S. (coord.), *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*. Madrid: SigloXXI.

Cardoza y Aragón, L. (1988 йил noviembre). André Bretón Atisbado sin la mesa parlante 1982.
André Bretón México 1938-1988. México: IFAL.

-
- Larraurri, M. (2001). *El deseo según Deleuze*. Valencia: Tandem.
- Lebel, R. (1959). *Marcel Duchamp*. Nueva York: Grove Press.
- Chemama, R. (2011). *Diccionario del Psicoanálisis*. Retrieved 2012 йил agosto from elortiba.org: www.elortiba.org/dicpsi.html
- Lispector, C. (1969). *La pasión según G.H.* (J. G. Gallo, Trans.) Caracas, Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores.
- Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Colorado López Marta, e. A. (1998). *Mujer y Feminidad*. Retrieved 2012 йил 12-febrero from Sistema de Bibliotecas Universidad de Antioquia: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/181/1/MujerFeminidad.pdf>
- Cosslet, T. e. (2000). Introduction. In T. e. Cosslet, *Feminism and Autobiography: text, theories, methods* (pp. 1-21). London: Routledge.
- López Vega, D. M. (2000-2003). Orlan: El cuerpo que vendrá. Autodeterminación, cuerpo propio, identidad(...). *Modemmujer*, 9.
- Crego, C. (2007). *Perversa y Utópica, la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, España: Abada Editores.
- Crimp, D. (1992). *La redefinición de la especificidad espacial*. (J. Carrillo, Trans.)
- Scott, J. (1991). The evidence of experience. In J. Scott, *Critical Inquiry* 17.4 (pp. 773-797).
- Subirats, E. (2001). *Culturas Virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Steeffel, L. D. (1977). *The Position of Duchamp's Glass in the Development of His Art*. New York: Garland Publishing.
- Sayer, D. (2004 йил 26-agosto). *Doll Parts: the Subject reconsidered, from the point of view of the Mannequin*. Retrieved 2013 from Sessions for SCIENCE, SCIENTIFIC PRACTICES: http://www.csi.ensmp.fr/WebCSI/4S/download_paper/download_paper.php?paper=sayer.pdf
- Sierra, P. G. (2013). *filosofía.org*. (B. F. español., Producer) Retrieved 2013 йил junio from Diccionario filosófico: www.filosofia.org/filomat/df233.htm
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, Susan. (2003 йил febrero). Un argumento sobre la belleza. *Letras Libres*, 6-9.
- Zürn, U. (2006). *El Hombre Jazmín: impresiones de una enfermedad mental*. (A. M. Fuente, Trans.) Madrid: Siruela.

-
- Zimmerman, W. C. (1987). Doing gender. *Gender & Society*, 1 (2), 125-151.
- Tomas, F., & Justo, I. (2005). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos editorial en coedición Universidad Politécnica de Valencia.
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. (M. M. Berdagué, Trans.) Barcelona: Anagrama.
- Alcalá, J. R. (2005). *Monstruos, fantasmas y alienígenas: poéticas de la representación en la cibersociedad*. Madrid: Fundación telefónica.
- Álvarez Juan Luis, J. G. (2006). *Cómo hacer una investigación cualitativa*. Mexico: Paidós.
- Aliaga, J. V. (2004). La mujer total: sobre el Arte de hanna Höch, la individualidad y la problemática de los géneros en tiempos difíciles. In S/A, *Catálogo de la exposición Hanna, Höch*. Madrid: MNCARS.
- Aliaga, J. V. (2007). *Arte y cuestiones de Género*. San Sebastián, España: Nerea.
- Aliaga, J. V. (1997). *Bajo Vientre: Representaciones de la sexualidad en la cultura y en el arte contemporáneo*. Valencia: Consejería de Cultura Educación y Ciencia.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden Fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden Fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Assandri, J. (2007). *Entre Bataille y Lacan: Ensayo sobre el ojo, golosina canibal*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- Asson, P. L. (2008). *Lacan*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortueditores.
- Augé, M. (2000). *Los "no-lugares" espacios de anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. (M. Mizraji, Trans.) Barcelona, España: Gedisa.
- Amorós, C. (1994). Lo femenino como "lo otro" en la objetivación conceptual de lo genérico humano. In P. S. (coord.), *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua* (1ed ed., p. 118). Madrid, España : Siglo XXI.
- Anzaldúa, G. (1988). La prieta. In C. M. Castillo, *Esta puente, mi espalda* (pp. 156-168). San Francisco: Ismo.
- Arnoux, D. (2008). El brillo de Agalma. *Ñacate: Revista de psicoanálisis* (1), 175-197.
- Blackburn, S. (2005). *Lujuria: Los siete pecados capitales*. Barcelona: Paidós.

-
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ballester Buigues, I. (2012). *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo* (1° ed.). Asturias, España: Ediciones Trea.
- Baudrillard, J. (2001). *De la seducción*. Madrid, España: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2012). *El sistema de los objetos* (19ed ed.). México, México: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: FCE.
- Bataille, G. (2000). *Las lágrimas de Eros*. Madrid, España: Tusquets.
- Bataille, G. (1994 (original 1928)). *La historia del ojo*. (M. Glantz, Trans.) México, D.F., México: Ediciones coyoacán.
- Bataille, G. (2005). *El erotismo* (3ra reimpresión ed.). (A. V. Pauln, Trans.) México, México: Tusquet editores.
- Barthes, R. (1999). *Fragmento de un discurso amoroso* (3ed ed.). España: Siglo XXI.
- Bartra, E. (1999 йил octubre). *Revista TEMPO Difusión UAM*. Retrieved 2010 йил diciembre from <http://www.uam.mx>: <http://www.uam.mx/difusion/revista/oct99/bartra.html>
- Bernández Rodal, A. (2009). Representaciones de lo femenino en la publicidad: muñecas y mujeres. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, 269-284.
- Bourgeois, L. (1992). In Conversation with Christiane Meyer-Thoss y "Self-Expresion is sacred and fatal: statements". *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*. (C. Meyer-Thoss, Interviewer) Zurich: Ammann Verlag.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith* (1ed ed.). Madrid, España: Cátedra.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid, España: Cátedra.
- Bretón, A. (2004). *Nadja* (3ed ed.). (T. J. Velázquez, Trans.) Madrid: Cátedra.
- Brown, N. O. (1967). *Eros y Tanatos: el sentido psicoanalítico de la Historia* (1ed Español ed.). (F. Perujo, Trans.) México: Joaquín Mortiz.
- Dalí, S. (2002). Los nuevos colores del sex-appeal espectral. In *Antología del humor negro*. Madrid: Anagrama.
- Danto, A. (2004). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (1972). El anti-edipo, entrevista a Guilles Deleuze y a Félix Guatari. *Revista L'Arc*, n.º 49. (C. Backes-Clément, Interviewer)

Debans, A. v. (n.d.). *Un vendedor silencioso*. Retrieved 2010 йил 3-NOVIEMBRE from Por Norberto Álvarez Debans: <http://alvarezdebans-publicidad.blogspot.com/2010/11/el-maniqui-de-vidriera.html>

Debans, N. Á. (2010 йил diciembre). *Blogspot.com*. Retrieved 2010 from alvarezdebans.blogspot.com: <http://alvarezdebans-publicidad.blogspot.com/2010/11/el-maniqui-de-vidriera.html>

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Díaz, E. (2010). *Guilles Deleuze: Postcapitalismo y deseo*. Retrieved 2011 йил marzo from Una mirada filosófica: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm>

Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura Encarnada*. Valencia, España: Pre-textos.

Döring, M. T. (1998). *El asesinato del deseo: Sexualidad y Cultura*. México, D.F.: Fontamara.

Extebarría, L. N. (2002). Eidolismo o Amalgatofilia. Muertas y muñecas: Ramón Gómez de la Serna, el coleccionista de amantes. In L. Extebarría, *En brazos de la mujer fetiche* (pp. 307-348). Barcelona, España: Destino.

Extebarría, L. N. (2002). *En brazos de la mujer Fetiche*. Barcelona, España: Destino.

Flynn, T. (2002). *El cuerpo en la escultura*. (I. Balsinde, Trans.) Madrid, España: Akal.

Feher Michel, e. A. (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, parte 1ra*. Madrid: Alfaguara.

Filleul, A. (2011 йил 11-febrero). *Seminario de Introducción al Psicoanálisis*. Retrieved 2012 йил 26-julio from De los cuerpos al cuerpo: "del cuerpo como organismo y otras representaciones culturales al cuerpo del sujeto": <http://alejandrofilleul.blogspot.mx/2011/02/segundo-seminario-de-introduccion-al.html>

Filleul, A. (2011 йил 11-febrero). *Alejandrofilleul.blogspot.mx*. Retrieved 2012 йил 26-julio from <http://alejandrofilleul.blogspot.mx/2011/02/segundo-seminario-de-introduccion-al.html>

Figari, C. E. (2009). Las emociones de lo abyecto: Repugnancia e indignación. In C. Figari, *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología* (pp. 131-139). Buenos Aires, Argentina: Fundación Centro de Integración, Comunicación, cultura y Sociedad.

Foster Hal, K. R. (2007). *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid, España: Akal.

-
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del Yo, y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1976). Erudición y saberes sometidos: PRIMERA LECCION 1976. In M. Foucault, *Genealogía del racismo* (A. Tzveibely, Trans., pp. 15-32). Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Freud, S. (1948). Totem y Tabú. In S. Freud, *Obras completas* (L. L.-B. Torres, Trans., Vol. II, pp. 419-507). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (2003). *Totem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1948). XIII. Psicoanálisis aplicado-4 Poeta y fantasía. In S. Freud, *Obras completas* (pp. 965-970). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hatoum, M. (1994 йил сентябрь). Mona Hatoum entrevista con Claudia Spinelli. *Kunst- Bulletin*, 16-23. (C. Spinelli, Interviewer) Zurich, Alemania.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. la invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Herkenhoff, P. (1995). Algunas estaciones de dolor y de deseo: El amor a la vida en la obra de Louise Bourgeois. In R. Marshal, *Louise Bourgeois: la elegancia de la ironía* (p. 95). Monterrey: MARCO.
- Herradón, Ó. (2009 йил febrero). *La Dalia Negra: un crimen atroz en L.A.* Retrieved 2011 йил 12-junio from Enigmas históricos: <http://oscarherradon.wordpress.com/2009/03/17/la-dalia-negra-un-crimen-atroz-en-la/>
- Hoffmann, E. T. (2005). El hombre de arena. In I. Calvino, *Cuentos fantásticos del siglo XIX: lo fantástico visionario, lo fantástico cotidiano* (pp. 25-42). Madrid: Siruela.
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- Gervais, S. (2012 йил 26-julio). *¿Por qué se ve a las mujeres como objetos sexuales?* Retrieved 2012 йил 30-JULIO from BBC MUNDO: http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/07/120726_cerebro_percepcion_objetos_sexuales_men.shtml
- Jackson, C. (2008 йил 24-febrero). *Cindyjackson.com*. From http://www.cindyjackson.com/bio/info_11.html
- Joseph, T. (2008 йил 28-octubre). *Camá Redonda*. Retrieved 2012 йил 6-marzo from elmundo.es: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/28/camaredonda/1256720596.html>
- Jones, A. (2001). The body and technology. *Art Journal*, 60 (1).

-
- Kundera, M. (2000). *El libro de los amores ridículos*. (F. Valenzuela, Trans.) Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Krauss, R. (1979). La escultura en su campo expandido. In H. Foster, & et.al., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli.
- Marshall, R. (1995). *Escultura de Louise Bourgeois: la elegancia de la ironía: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, junio de 1995* (1 ed.). Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Martínez Ortiz, M. T. (2010 йил diciembre). <http://www.hispanetjournal.com>. Retrieved 2011 йил 3-febrero from Mitos femeninos del cine: la soldadera en la patalla: <http://www.hispanetjournal.com/Mitosfemeninos.pdf>
- Martínez, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman, Arte del siglo XX* (Vol. 2). Valencia, España: UPV.
- Marina, J. A. (2007). *Las arquitecturas del deseo*. Barcelona: Anagrama.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: FCE.
- Moraga, C. (1988). La güera. In C. M. Castillo, *Esta puente mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los estados Unidos* (pp. 19-28). San Francisco, California, EUA: Ismo.
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano: Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires : Katz.
- Navarro, F. (2007). *Parentescos sorprendentes*. Retrieved 2012 йил marzo from La página del idioma español: <http://www.elcastellano.org/parent05.html>
- Platón. (1999). *Diálogos socráticos*. México: CONACULTA Oceano.
- Psicoanálisis, D. (2008). *Tuanalista.com*. Retrieved 2011 йил 30-agosto from Diccionario psicoanálisis: <http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/3952/Agalma-pag.1.htm>
- Paz, O. (1967). Corriente alterna: André Bretón o la búsqueda del comienzo. *André Bretón México 1938-1988* . México: IFAL.
- Pablos, C. J. (Ed.). (2005). *Arte erótico del siglo XX* (de la colección de Arte Erótico ed.). México, Coyoacán, México: Juan Pablos Editor.
- Panofsky, E. *Análisis Iconológico*. España: Alianza.
- Parma, L. R. (2011). De amore: Sócrates y Alcibíades en el Banquete de Platón. (U. C. Bello, Ed.) *Areté-Revista de Filosofía* , XXIII (1°), 159-186.

Pedraza, P. (2000). Pigmalión y las mujeres minerales. *Universidad de Valencia Dossiers feministes*, ISSN 1139-1219 (4), 31-48.

Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.

Peña Sánchez, E. e. (2009). *El sujeto sexuado: entre estereotipos y derechos: Memorias de la III Semana Cultural de la Diversidad Sexual*. México, D.F.: INAH.

Ovidio. (2002). *Las Metamorfosis*. (V. L. Soto, Trans.) Barcelona, España: Editorial Juventud.

Ramachandran, V. S. (2005). How Art made World P.1. (N. Spivey, Interviewer) BBC.

Robertson, R. (2000). Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. *Zona Abierta* 92-93, 92-93.