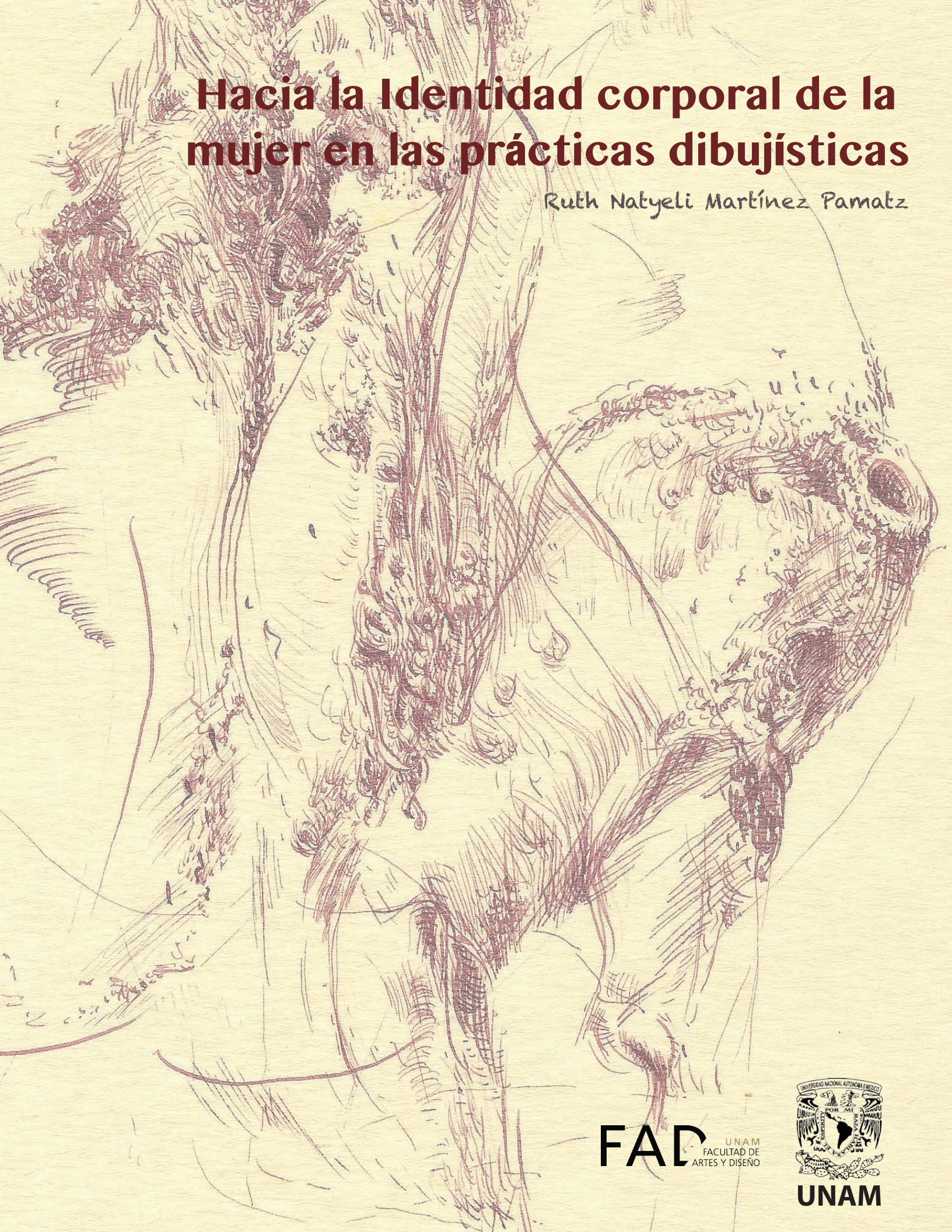


Hacia la Identidad corporal de la mujer en las prácticas dibujísticas

Ruth Natyeli Martínez Pamatz



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



UNAM



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Hacia la identidad corporal de la mujer en las prácticas dibujísticas”

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

PRESENTA:
Ruth Natyeli Martínez Pamatz

TUTOR: Dr. Gabriel Salazar Contreras
FAD

SINODALES

Mtra. Florida Ivett Enriqueta Rosas López	(FAD)
Dr. Víctor Fernando Zamora Águila	(FAD)
Dr. Aureliano Sánchez Tejeda	(FAD)
Mtro. Alfredo Rivera Sandoval	(FAD)

México D.F. Septiembre, 2016

Agradecimientos

*A la memoria de mi madre quien sembró
con sus enseñanzas un móvil de
superación constante en mi vida.*

Quisiera agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación, en primer lugar quisiera dar las gracias a mi padre y a mis hermanos por su motivación constante para la culminación de la maestría, a mi esposo y a mi hijo por su gran apoyo y comprensión que me brindaron estos años.

A mi tutor, el Doctor Gabriel Salazar Contreras por haberme acompañado a lo largo de toda la investigación enriqueciéndola con sus experiencias, por sus comentarios y sugerencias sobre los textos y principalmente agradezco la perseverancia con la que ha estimulado la confianza de defender mis ideas.

A Hugo por su generosidad y su tiempo invertido en leer y corregir la redacción del texto en repetidas ocasiones.

Al profesor Darío Meléndez quien con su habilidad y conocimientos en el dibujo contribuyó enormemente en el desarrollo de mi proyecto dibujístico.

A mis sinodales, los profesores Florida Ivette Rosas, Fernando Zamora, Aureliano Sánchez y Alfredo Rivera por su tiempo y dedicación en la lectura de mi texto, por sus sugerencias y comentarios para enriquecer la investigación.

Finalmente, extendiendo mis agradecimientos a los compañeros que cursaron la maestría conmigo por la retroalimentación en los proyectos de investigación y por su amistad.

INDICE

Introducción página 3

CAPITULO I

Las representaciones del cuerpo femenino en el arte

I.1. El cuerpo como espacio social **página 7**

I.2. El cuerpo femenino: Una visión masculina en el arte **página 12**

I.3. Las representaciones del cuerpo femenino en el arte **página 16**

CAPITULO II

El dibujo como medio de conocimiento

II.1. El dibujo como conocimiento intuitivo y sensorial **página 25**

II. 2. Nuevas formas de conocer: la experiencia del dibujo **página 31**

II. 3. El dibujo en las prácticas artísticas de Carolee Schneemann y Louis Bourgeois **página 38**

CAPITULO III

Propuesta de obra personal

III.1. Proceso de experimentación y exploraciones corporales **página 48**

III.2. Serie *Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel* **página 72**

III.3. Cuerpos en construcción **página 79**

Conclusiones página 87

Bibliografía página 91

Introducción

A pesar de todos los cambios sociales que han logrado las mujeres para insertarse en los espacios en los que antes no tenían acceso —como es notorio en los ámbitos del campo laboral, el artístico, los espacios públicos, el derecho a decidir sobre su propio cuerpo, por mencionar algunos— considero que es urgente erradicar algunas creencias tan enraizadas en la educación propia de los hogares y que han sido enseñadas a numerosas generaciones de mujeres sumisas, desconocedoras de sus capacidades de desarrollo personal o profesional. Lo más grave de esta situación es que, en algunos casos, las mujeres mismas son partícipes del fomento de ideas de desigualdad que transmiten a sus hijos, heredándolas a nuevas generaciones. Es en consideración de esto que estimo de suma importancia desarrollar la capacidad de reconocer la propia identidad con la finalidad de generar cambios en la conciencia cultural. Si partimos de que el dibujo es un medio de conocimiento, entonces el dibujo puede ser un acto de sensibilización que nos permita explorar nuestras percepciones y nuestros pensamientos, haciendo posible que seamos capaces de visualizar tanto lo que somos como lo que queremos. De esta manera, es posible que con esta práctica se originen cambios internos en las personas que influirán indudablemente dentro de nuestro contexto.

El dibujo además de cumplir la función estética propia del arte, también se formaliza como un acto político de empoderamiento del propio cuerpo y adquiere un valor propio como experiencia única y sensible en la acción misma de dibujar.

La presente investigación se divide en tres partes: en el primer capítulo se hace una revisión sucinta del concepto de cuerpo, ya que la forma de percibir el cuerpo responde a factores temporales ligados a un contexto cultural y social en el cual se desarrollan los sujetos. Esto es evidente si se considera la percepción social del cuerpo propia de las distintas representaciones artísticas de cada época.

Así pues, las diversas representaciones del cuerpo femenino en la obra de arte han cumplido distintas funciones, tanto estéticas como didácticas o morales, generando con ello una problemática para las mujeres que con su labor se han encargado de reivindicar la percepción sobre sus propios cuerpos.

El principal problema al que se enfrentaban las mujeres radicaba fundamentalmente en dos aspectos: por un lado, en la esfera del arte, las representaciones del cuerpo femenino estaban hechas en su mayoría por artistas varones quienes no retrataban lo que de hecho era una mujer, sino más bien un ideal de lo que debiera ser una mujer; por otro lado, la participación de artistas mujeres en los museos era muy reducida.

A partir de su cuerpo, las mujeres creadoras emprenden una búsqueda personal trabajando una visión propia del cuerpo femenino de modo que en sus obras reflexionan sobre los discursos de poder y el empoderamiento del cuerpo.

Es como resultado de las acciones de colectivos activistas como los grupos feministas, gay y de artistas pertenecientes a distintas razas que las instituciones del arte empiezan a abrir su campo hacia nuevos discursos. En lo que respecta a la obra de las mujeres, ésta se centra en su experiencia propia en tanto que mujeres y en su percepción sobre sí mismas resultado del trabajo a partir de sus propios cuerpos.

Algunas de las propuestas y reflexiones de lo que se considera ser una “mujer” o sobre qué es “lo femenino” empiezan a generar críticas provenientes de nuevas corrientes de pensamiento que ponen en cuestión la construcción de la identidad y del género que han ido permeando en el campo del arte. Como consecuencia del trabajo de estos grupos no hegemónicos, se ha generado un cambio en la percepción que las mujeres tienen sobre sí mismas y, por consiguiente, del contexto en el que se encuentran.

En el segundo capítulo se plantean dos propuestas. La primera consiste en presentar el arte como un acto cognoscitivo e introspectivo. Este planteamiento se hace por medio del abordaje de algunas ideas de Arnheim, quien presenta la cognición sensorial como una forma de conocimiento natural en el arte. La segunda hace referencia a la propuesta de Deleuze (2005) quien distingue un hacer en el arte a partir de las sensaciones corporales.

Paralelamente, siguiendo a Jonah Lehrer, quien desde el punto de vista de la neurociencia plantea una aproximación y un intercambio de conocimientos entre las ciencias y el arte con el fin de obtener un mayor acercamiento al conocimiento sobre el ser humano, se retoma la experiencia de vida como un proceso cognitivo.

A partir de las propuestas de estos tres autores, se sostiene que el dibujo es un medio de conocimiento del cuerpo que parte del propio cuerpo y que tiene como objetivo lograr una mayor consciencia de uno mismo a partir de la intuición, por un lado, y de la experiencia sensible, por el otro.

Por último, presentaré una propuesta de dibujo personal que parte de la siguiente premisa: si el modo de percibir nuestro propio cuerpo es construido por la cultura y por nuestra historia personal, entonces es posible, valiéndose del dibujo, acceder a ella haciéndola consciente: reconociendo los propios símbolos dados a partir de las sensaciones y experimentando a través del dibujo sensaciones visuales que originen conocimiento por medio de la creación de nuevos lenguajes. A este respecto, haré, primeramente, una revisión del proceso experimental de dibujo que he llevado a cabo a lo largo de la presente investigación para obtener las piezas más consistentes con el objetivo de conocerse y resignificarse. Posteriormente, expondré dos piezas que considero que son las más compatibles con la reflexión sobre el cuerpo-espacio-identidad.

La primera pieza es la serie de mi autoría titulada *Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel*, la cual es una indagación al interior de los bordes corporales a partir de las sensaciones que se concretan mediante los trazos del dibujo. Durante el proceso de elaboración de los doce dibujos que conforman la serie mencionada, surgen memorias de desgaste emocional que se hacen conscientes con los signos que estructuran la composición y que en la interpretación personal permiten a la vez reconocer y modificar la percepción sobre la identidad corporal.

La segunda pieza es una intervención dibujística en el espacio público; en esta pieza se hacen evidentes los contornos corporales que construyen la identidad propia a partir de las relaciones con otros sujetos y con objetos en un espacio y tiempo determinados. *Cuerpos en Construcción* hace manifiesta la identidad como un constructo del contexto y de sus desplazamientos.





CAPITULO I

Las representaciones del cuerpo femenino en el arte

I.1. El cuerpo como espacio social

¿Qué es el cuerpo humano? Para poder dar respuesta a esta pregunta tenemos que conocer cuál es el contexto social y temporal en que el cuerpo se percibe. Pensar el cuerpo, en general, como un espacio social contribuye tanto a la comprensión de los códigos que lo significan como al entendimiento de las formas de percibir, en particular, el cuerpo femenino y, en general, los significantes que se le han dado.

Es innegable que las distintas formas de percibir el cuerpo están determinadas por factores culturales y temporales, como ejemplo de ello podemos recordar que para los antiguos prehispánicos el cuerpo humano se consideró un espacio sagrado, mientras que en la tradición cristiana el cuerpo ha sido considerado como el producto del pecado carnal.

El pensamiento mágico-mítico de las culturas prehispánicas otorgaba al cuerpo humano el mismo valor que al Universo: un cuerpo en unidad con la naturaleza era fuente de culto. Esta manera de acercarse al cuerpo puede observarse en las represen-

taciones de figurillas de barro en las que se advierte un profundo conocimiento de las funciones corporales, así como la veneración del cuerpo femenino como creador de vida en unión con el universo.

En su momento, en la Edad Media se concebía el ser humano como unidad compuesta por alma-cuerpo y en su condición corporal era una síntesis del universo. En las representaciones artísticas enmarcadas en esta concepción se aprecia la visión propia del cristianismo de acuerdo con la cual el cuerpo humano figura un sentido moral y uno espiritual.

En contraste con lo anterior, una transición hacia el pensamiento racional surge en el Renacimiento. En este periodo, el cuerpo constituyó la unidad central de la representación: era el fundamento y la medida, y así lo menciona Alberti: “el hombre es la medida y la regla de las cosas” con respecto al punto de fuga en la perspectiva.¹

Con el surgimiento de nuevas ideas filosóficas y religiosas, los avances en la ciencia y en la medicina se abre paso a la transición del pensamiento mágico-mítico hacia el pensamiento racional. Como resultado de esto, la manera de percibir el cuerpo cambió. Hay una fragmentación de la unidad del cuerpo: el alma y el cuerpo se convierten en dos entidades distintas, siendo considerada esta última inferior a la razón.

Los artistas empiezan a estudiar la anatomía humana al natural para poder entender, incluso a la par de la ciencia, mejor su estructura. Los dibujos de Leonardo son un testimonio del estudio de la estructura y del funcionamiento corporal; en esta misma línea se encuentran los estudios de Alberto Durero que dieron como resultado las medidas y proporciones para representar el cuerpo humano.

Es Durero quien propone diferentes cánones para representar distintas tipologías del cuerpo de las mujeres, pero, aun así, al establecer las medidas ideales y las reglas para representar un cuerpo, deja a un lado lo que “se ve” por lo que, estéticamente hablando, debiera ser un “cuerpo bello” —donde la belleza está en función de la corrección de las formas.

El cuerpo femenino representado a partir de cánones sugiere un cuerpo regulado, una imagen ideal que evita exhibir libremente un cuerpo desnudo tal como es. Dicha regulación corporal también fue resultado del proceso civilizatorio de las sociedades y de la moral religiosa.

La iglesia ha sido una de las instituciones que en mayor medida ha regulado al cuerpo, especialmente el de las mujeres, por ser el vehículo que incita al pecado; de tal

1 Daniel Arasse, “La carne, la gracia y lo sublime”, en Historia del cuerpo, vol. 1, Del Renacimiento a la Ilustración (Madrid: Santillana, 2005), 399.

modo que en las representaciones artísticas, el cuerpo desnudo tenía únicamente fines didácticos y no podía exhibirse en lugares públicos o de culto religioso. En suma, la religión ha impuesto la importancia que tiene el alma sobre el cuerpo.

En el caso de la filosofía, se sostiene que la razón es la verdadera base para el juicio. Descartes, por ejemplo, distingue el cuerpo del alma, otorgándole mayor valor a la razón y considerando al cuerpo como una máquina que sirve a las funciones de la mente.² Asimismo, en la filosofía cartesiana, podemos ver la separación entre lo que es conocido y el que conoce. Una aproximación alternativa es la propia del psicoanálisis que no sólo concibe al cuerpo fragmentado, sino que además le asigna una estructura política. Desde la perspectiva de Freud y Lacan el cuerpo es un significante que se constituye y concibe mediante el sujeto por medio de estructuras simbólicas de la mente.

Foucault, por su parte, asume que el cuerpo adquiere significado sólo en un contexto de relaciones de poder. La verdad, el saber y el poder se inscriben en el cuerpo: el comportamiento de los individuos está regulado por el gobierno, la medicina, las escuelas y el entorno laboral, dotando al sujeto de normas en las que se regulan las conductas de los cuerpos en función de su inserción y éxito en el contexto social.³

Las instituciones producen cuerpos regulados, disciplinados y civilizados, dando así la pauta para que los artistas trabajen a partir de sus propios cuerpos. Un ejemplo de ello son los accionistas vieneses, quienes desarrollan un discurso crítico representando su cuerpo al límite, mostrando heridas, torturas y vejaciones.

Artistas como Nebreda exploran la abyección haciendo autorretratos en los cuales fotografían su propio rostro cubierto de excrementos. De esta manera, el artista representa su cuerpo poniendo énfasis en las segregaciones corporales. Algunas artistas se valieron también de este recurso para representar las funciones biológicas de sus cuerpos: utilizando sangre menstrual, por ejemplo, elaboraron con ello un distintivo discurso de género.

Después de los horrores vividos durante la Segunda Guerra Mundial, el cuerpo humano se convirtió en un tema de investigación en el campo del arte. Dentro de las distintas dimensiones, la imagen del cuerpo moderno fue el soporte de la catarsis: "(...) se recrea la tensión dolorosa e irresoluble entre el cuerpo y el pensamiento del cuerpo, la imagen del cuerpo es identitaria".⁴

2 Ibid., 417.

3 Alexis Sossa Rojas, "Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo", *Polis* 28 (abril 2011), 1-15.

4 Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández N., *Cartografías del cuerpo: La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (Murcia: CENDE AC, 2004), 37.

Se representa el cuerpo doliente, el cuerpo mutilado y la angustia ante la muerte. Para Juan Antonio Ramírez la representación del cuerpo fragmentado consiste en presentar un “tropo”, es decir, se toma sólo una parte para significar un todo: el artista puede presentar sólo un órgano o un fragmento corporal para darle autonomía; se aborda también el recurso de la huella, la traza y el resto.⁵ El cuerpo fragmentado hace evidente la imperfección del ser humano, la crisis del cuerpo separado de su pensamiento.

El artista busca deconstruir su cuerpo a partir de la catarsis con la finalidad de reconstruir su propio pensamiento y resignificar su cuerpo. Tal como Alejandra Val Cubero argumenta: los discursos artísticos jugaron en los procesos de desarrollo corporal un papel determinante, contribuyendo a que el cuerpo —en tanto producto social, cultural, histórico, productor y portador de signos—, no haya dejado de modificarse.⁶

La percepción del cuerpo fragmentado del psicoanálisis es la del cuerpo como una construcción simbólica, en la cual el cuerpo existe con base en una idea. Para algunos autores más recientes, sin embargo, el cuerpo se construye constantemente mediante las relaciones con su contexto, permitiendo con esto reconstruir los significantes del cuerpo y dotar de sentido al cuerpo por sí mismo.

Merleau-Ponty, tras sus estudios sobre la percepción, reconoce que el cuerpo es una condición permanente de la existencia. Las experiencias perceptivas son la apertura de la conciencia de ser un cuerpo. La propuesta de este filósofo diluye la dualidad mente-cuerpo para plantear una conciencia corporizada, conocer el cuerpo consiste sólo en vivirlo. El cuerpo contiene ya una posibilidad cognitiva mediante la experiencia de existir.⁷

El filósofo Jean-Luc Nancy, por su parte, busca hacer una reinterpretación del cuerpo: “el cuerpo del sentido”. Un cuerpo deja de ser una idea mental y, a través de referirse a él, cobra sentido por sí mismo, sin estar separado del pensamiento en cuanto tal, es decir, el sujeto es cuerpo, es una unidad.

Jean-Luc Nancy sostiene que un cuerpo sin alma no es más que una masa amorfa cerrada en sí misma e impenetrable, sin embargo, el cuerpo y el pensamiento son sentientes y están ligados, tocan y son tocados por lo exterior. Entonces, cuerpo es la experiencia de sentise, de experimentarse en presencia de uno mismo.

5 Juan A. Ramírez, *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (Madrid: Siruela, 2003), 207.

6 Alejandra Val Cubero, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX): Pintura, mujer y sociedad* (Madrid: Minerva, 2003), 20.

7 Malena Costa, “La Propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica.” *A Parte Rei* 47. *Revista filosófica*. (2006). Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf>

El cuerpo también es reconocer la otredad. Un cuerpo es alteridad tanto que percibe por los sentidos y el pensamiento, está fuera tanto que ve y siente como un dentro que siente desde fuera, es un consigo mismo volcado al exterior, un yo mismo es una unidad que construye una identidad.

Hablar de cuerpo es hacer inscripciones sobre él, tocarlo y esculpirlo con el pensamiento, desarrollar una descripción detallada de los sentidos para hacer que el cuerpo mismo sea leído.⁸ Es por esto que pensar, escribir o representar el cuerpo se convierte en un modo de darle sentido, de experimentarse en un yo asumiendo la corporalidad.

Existe una diferencia entre el cuerpo como realidad objetiva y la corporalidad. La diferencia entre estos dos conceptos radica en superar la separación entre alma y cuerpo. La corporalidad refleja al hombre como una totalidad, se disuelve la dualidad cuerpo-mente al término que determina la unidad *bodymind* que es la corporalidad.⁹

Siguiendo a Jean-Luc Nancy, podemos decir que la corporalidad es la apertura sensible de la mente en la que, entonces, la sensibilidad que viene desde el cuerpo por medio de las sensaciones que percibimos a través de la piel, de los ojos, de la nariz o de la lengua, se vuelve espacios de apertura, donde el arte es una actividad corporal.¹⁰ El arte es cuerpo en tanto sensibilidad intensificada del pensamiento.

El arte como extensión corporal reconoce la acción artística como un trabajo en conjunto entre cuerpo y pensamiento, en tanto entidades sensibles proyectadas al exterior mediante gestos del lenguaje que le darán sentido al cuerpo como experiencia de sí mismo.

A través del cuerpo nos relacionamos con el mundo y con el arte; así, una propuesta a partir del cuerpo abre la posibilidad de otorgar al cuerpo un sentido más allá del sentido, de generar nuevos códigos sociales y políticos a través de las experiencias corporales.¹¹ El arte se abre a nuevos significados mediante la sensibilidad, transformando la política del cuerpo y de sus percepciones.

8 Adolfo Vásquez Rocca, "Las Metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpos sin órganos y escatología de la enfermedad", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 18 (2008).

9 Kenneth Dychtwald utiliza el término *bodymind* como una forma de determinar el cuerpo y la mente en unidad holística para un estudio fisioterapéutico en el que el cuerpo y la mente son determinantes en formación anatómica del cuerpo y viceversa, es decir, en función de la actitudes y pensamientos del sujeto es que su estructura corporal toma forma y a la vez esas actitudes y pensamientos configuran las formas anatómicas de la persona. Ken Dychtwald, *Bodymind* (New York: Pantheon, 1986).

10 Jean-Luc Nancy, *Indicios sobre el cuerpo: extensión del alma* (Buenos Aires: La Cebra, 2007), 58.

11 Jean-Luc Nancy, *Aisthesis. El Arte y los cuerpos*. 2012.

I.2. El cuerpo femenino: Una visión masculina en el arte

Las regulaciones del cuerpo afectaron de diferente modo a los cuerpos masculino y femenino. Ya desde el periodo del Renacimiento, en los tratados de anatomía, el cuerpo de la mujer era estimado inferior en comparación con el de un hombre, ya sea por ser incompleto o por no estar dotado de la misma fuerza física que la de un hombre. Incluso cuando se estudiaba el cuerpo humano para la enseñanza del dibujo, el cuerpo de un modelo hombre era preferido sobre el propio de una mujer, puesto que las medidas del cuerpo de las mujeres se consideraban imperfectas. Evidencia de esto es que, hasta los primeros estudios de Durero, pocos tratados de arte se ocupaban de la anatomía femenina.¹²

Además, no era moralmente bien visto mirar a una mujer desnuda y cuando se estudiaba el dibujo con modelo femenino, las posiciones en las que debía posar eran sugeridas, debían adoptar posiciones muy cuidadas, tanto en los brazos como en las piernas, y asumir una actitud pudorosa.¹³

Por inducir al pecado y a la lujuria, la Iglesia otorgó al cuerpo femenino el papel de Eva, de tal modo que una mujer no debía ser representada desnuda ni mucho menos ser la espectadora de una obra que incluyera algún desnudo con la finalidad de evitar que esto pudiera conllevar pensamientos pecaminosos.

En el interesante estudio de la socióloga Julia Varela, la autora sostiene que las vírgenes encarnaban el arquetipo de la mujer de la época, que debían aspirar a ser perfectas y puras como la madre de Dios, en oposición a las mujeres malas o pecadoras.¹⁴ Las representaciones pictóricas del cuerpo femenino cumplieron la función de ser dispositivos para la feminización de una época en la que los cánones estéticos estaban completamente relacionados con el ideal cristiano.

La función del arte era totalmente didáctica, por medio de éste se mostraban pasajes religiosos o mitológicos. Una pintura con imágenes de desnudo no se podía exhibir en lugares de culto o en lugares públicos ni tampoco debían ser mirados por mujeres, así

12 De acuerdo con Alejandra Val Cubero, Cenini mencionaba en su libro de Arte: "(...) de las medidas de la mujer no me ocupo, ya que ésta no tiene ninguna medida perfecta" (Val Cubero 2003, 120). Esta cita muestra, por una parte, la supremacía en cuanto al valor concedido al cuerpo masculino y, por otra parte, muestra cómo, por razones ideológicas y morales, la representación del cuerpo femenino se daba a partir de la copia y no en su estudio al natural. Alejandra, *La percepción social del desnudo femenino en el arte*, 120.

13 Cubero Val, *La percepción social del desnudo*, 102-104.

14 Julia Varela y Fernando Álvarez, *Materiales de Sociología del Arte* (Madrid: Siglo XXI, 2008), 4.

que sólo los hombres podían crear obras que involucraran el uso del desnudo y también ser espectadores.¹⁵

El estudio del cuerpo humano al natural sólo podía llevarse a cabo por parte de los artistas varones, ya que las mujeres no podían dedicarse a la pintura más que como un pasatiempo —en el caso de mujeres de la clase alta—, pero no podían asistir a las sesiones de dibujo al natural.

Arduo fue el trabajo de las mujeres para poder acceder al campo artístico. Un grupo de artistas inglesas solicitaron en 1859 ser admitidas en clases de arte que contaban con profesores calificados en todas las ramas del dibujo, pero cuando les fue concedido tomar la clase de dibujo al natural fue con la condición de que sólo pudieran estudiar modelos femeninos.

Pero, ¿sería posible que las mujeres que empezaban a dibujar el cuerpo femenino lo hicieran con una visión distinta, o seguirían respondiendo a los métodos de dibujar el cuerpo mediante reglas y cánones de sus instructores?, ¿podrían mostrar su condición de relego social valiéndose de sus obras?

Para Val Cubero, la condición social fue determinante para la forma de representar el cuerpo y ésta era una en la cual sólo las mujeres con mayor libertad de pensamiento pudieron hacer una representación femenina que transgrediera los valores y la alienación de las mujeres. Considero que este factor es muy importante, ya que el pensamiento y las percepciones son ambas determinantes para el discurso de una obra. Una mujer educada para pensar y sentir de una determinada forma tal vez no busque transgredir los valores de la época, pero sí puede percibir de un modo distinto su propio cuerpo si ha sido educada para pensar y comportarse de un modo diferente al de un hombre; como consecuencia, su discurso será distinto, en la medida en que su experiencia personal no es la misma que la vivida por un hombre.

Ahora bien, las regulaciones corporales surgidas a partir del pensamiento cartesiano establecen la diferencia entre cuerpo y razón, ideas que son el detonante de muchas activistas y escritoras feministas para desarrollar sus reflexiones en torno a las diferencias de género y la condición social de la mujer.

Lynda Nead, por ejemplo, menciona que Descartes hace una diferencia entre el cuerpo/materia y la razón/sustancia y que le otorga a la mujer la categoría de materia y al hombre la de sustancia, haciendo con ello una diferencia en donde sobrevalora la razón/

¹⁵ Alejandra Val Cubero (2003, 104) hace referencia a la prohibición del desnudo femenino en las representaciones artísticas de la época de la Inquisición en España.

hombre sobre el cuerpo/mujer.¹⁶ A partir de esta distinción, la autora desarrolla sus reflexiones en las que pone en evidencia el trabajo de artistas cuyas representaciones del cuerpo femenino desnudo exhiben la visión de un hombre sobre el cuerpo de una mujer: un cuerpo ideal y contenido que no representa lo que de hecho es una mujer.

La mirada del hombre como *voyeur* del cuerpo femenino fue otro de los argumentos que las mujeres accionistas esgrimieron para desarrollar sus obras artísticas, el cuerpo de una mujer como espacio personal fue reclamado como una forma de hacer un cambio en los discursos de poder. “Lo personal es político” surge como una frase que incentiva el quehacer de las mujeres sobre sus propios cuerpos, como un empoderamiento político del cuerpo.¹⁷

Las primeras feministas reconocieron la influencia de las regulaciones institucionales sobre sus propias vidas, tanto en el ámbito público como en el privado, y sostuvieron que la única forma de cambiar la situación social se da en el cambio de conciencia a partir de la vida personal.

Ya Simone de Beauvoir había abierto la posibilidad de que las mujeres repensaran su propio cuerpo y la libertad de decidir sobre él.¹⁸ A partir de sus planteamientos teóricos llegaron a surgir cambios sociales en diferentes ámbitos.

En la serigrafía de Barbara Kruger, *Sin título (Your body is a battleground)*, se muestra cómo es que las artistas se manifestaban a favor de elegir sobre sus propios cuerpos (véase foto 1).

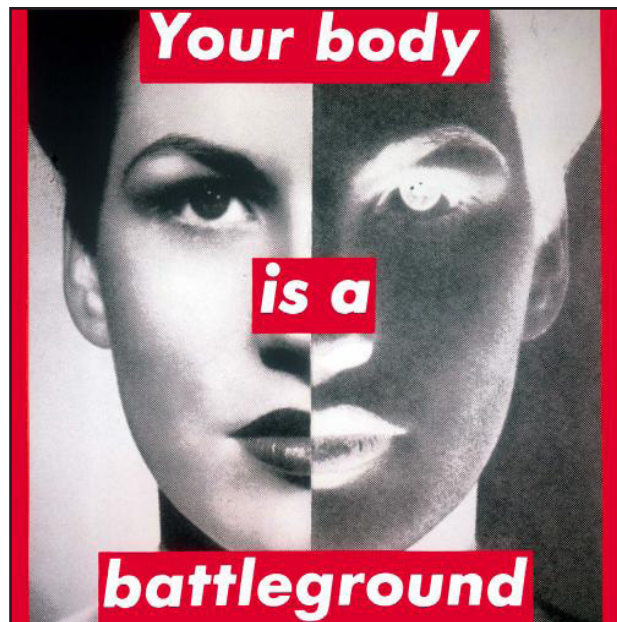


Foto 1.

Barbara Kruger

Untitled (your body is a battleground)

Photographic silkscreen on vinyl

112 x 112 pulgadas.

The Broad Art Foundation, Santa Monica, 1989.

La artista busca por medio de sus serigrafías persuadir a las mujeres sobre el derecho a decidir sobre sus propios cuerpos y mostrar que una forma de tener control sobre éstos es abordando el propio cuerpo.

16 Lynda Nead, *El desnudo femenino* (Madrid: Tecnos, 1998).

17 Esta frase pronunciada por Kate Millet, quien fuera una artista, escritora y activista norteamericana.

18 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Madrid: Cátedra, 2011).

En algunos países, las mujeres lograron obtener algunos derechos como el ingreso a las universidades, el acceso a empleos en algunos puestos públicos —aunque no en los de mayor jerarquía—, el reconocimiento legal del aborto o el uso de anticonceptivos.

El argumento que estereotipa a las mujeres como seres altamente sensibles y emocionales, había mantenido a las mujeres como centro del hogar, aisladas de los lugares públicos y del acceso a lugares de poder.

Las representaciones artísticas que se desarrollaron a partir de la búsqueda del cambio de la percepción social de las mujeres lograron modificar la percepción de la mujer en el arte. Estela Serret menciona que muchas mujeres abandonan los discursos académicos para volcarse en las artes, pues en ellas el régimen de verdad es la metáfora y fue por medio de ésta que pudieron reapropiarse del cuerpo femenino y de su propia identidad.¹⁹

Las mujeres han logrado grandes cambios en la esfera pública y en la del arte, así como en su percepción sobre sí mismas. No obstante, considero que hasta la fecha persisten dos modelos fundamentales que contienen a las mujeres dentro del poder hegemónico patriarcal, y es conveniente seguir trabajando en ello: el primero de esos modelos consiste en tomar a la mujer como objeto de deseo para el consumo y satisfacción del hombre, mientras que el segundo radica en tomar a la mujer como madre y centro del hogar.

19 Estela Serret, *Identidad femenina y proyecto ético* (México: UNAM-PUEG-UAM, 2002), 216.

I.3. Las representaciones del cuerpo femenino en el arte

*Nuestra corporalidad es un requisito necesario
para nuestra identidad social*

Bryan Turner

La importancia que había cobrado el estudio del cuerpo después de la Segunda Guerra Mundial y de los exterminios de Auschwitz introduce a los artistas en la investigación sobre la materia corporal, con lo cual surge el interés por cuestionar las normas culturales impuestas como una forma de control de los cuerpos. Así, los artistas toman como medios de expresión las transgresiones, los excesos y los desbordamientos, en busca de evidenciar lo abyecto y el cuerpo al límite.

Además, en Estados Unidos durante los periodos de entreguerras, los hombres debían enlistarse, por lo que las mujeres tuvieron que hacerse cargo de los gastos de las familias y se introducen al campo laboral, favoreciendo la gestación de teorías feministas que se cuestionan sobre la identidad a partir de las leyes normativas del poder y lo referente a los límites entre lo público y lo privado.

Históricamente, las representaciones del cuerpo femenino se habían dado desde el punto de vista del artista varón, y los códigos bajo los que los artistas se conducían no representaban el cuerpo de una mujer *desde dentro*, esto generaba que las mujeres no lograran identificarse con los signos discursivos del artista, puesto que, generalmente, sólo se producía un cierto canon que no reflejaba el ser y el sentir de las mujeres: sólo se representaba un cuerpo femenino ideal.

“Las primeras feministas vieron en los cuadros de desnudos femeninos la condición relegada de la mujer” y se pusieron a andar, “dejaban de estar tumbadas para ser contempladas inertes” y, podríamos decir, “(...) su marcha por la emancipación no ha cesado hasta entonces.”²⁰

Lynda Nead argumenta que el cuerpo femenino se presentaba “contenido”, es decir, las posturas corporales eran controladas para que no se pudieran ser percibidos ni los genitales ni ningún otro orificio corporal que permeara segregaciones, delimitando de este modo el paso entre lo estético y lo obscuro. Como resultado de esto, el cuerpo de la mujer quedó enmarcado dentro de un centro regido por una ley central y patriarcal.²¹

20 Cubero Val, *La percepción social del desnudo*, 418.

21 Lynda Nead, *El desnudo femenino* (Madrid: Tecnos, 1998).



Foto 2.

Guerrilla Girls

Do woman have to be naked to get into the Met. Museum?

Se criticaba, asimismo, que el cuerpo femenino se presentara en el arte como un objeto hecho por hombres para ser visto por hombres y que la participación de las creadoras en el mundo artístico estaba muy restringida por cuestiones ideológicas y culturales. El colectivo *Guerrilla Girls* presentó carteles, folletos y campañas —como es el caso de *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (foto 2)— cuyo objetivo era protestar contra el racismo y el sexismo institucionalizados.

Las artistas que lograban ingresar al campo del arte se valieron de la salida de la obra de arte de los museos hacia los espacios públicos, abriéndose la posibilidad de generar sus piezas artísticas, en las que criticaron las normas culturales impuestas e incorporaron un medio para la creación de su obra: su propio cuerpo como herramienta para elaborar su discurso, basado en experiencias personales y autobiográficas.

De igual modo, se abordaron estrategias como las improntas corporales o el performance con las que se reivindicaba el cuerpo (foto 3 y 4). Carolee Schneemann, por ejemplo, buscaba que su cuerpo fuera el material de la obra, explorando la carne como elemento de la pieza artística, pues para esta creadora era muy importante experimentar su cuerpo para mostrarlo como el origen de sensaciones múltiples.²²

Con estas acciones se involucraba al espectador directamente con la obra, la cual no era otra cosa que un producto del cuerpo o bien el mismo cuerpo en acción. Estos elementos dieron el carácter distintivo de estas piezas: su naturaleza efímera.

Las manifestaciones artísticas mediante el cuerpo presentaban al límite los excesos, los desbordamientos de la carne, así como lo abyecto. Se exaltaba la naturaleza

22 Peggy Phelan, *Arte y Feminismo* (Nueva York: Phaidon, 2010), 51.



Foto 3.

Ana Mendieta

Incantation a Olokun-Yemayá

Fotografía en blanco y negro, Oaxaca, México, 1977.

La artista imprimió su propio cuerpo en el interior del contorno de una mano gigante. Los bordes de la mano son formaciones lineales de tierra apilada alrededor de sus contornos corporales.



del cuerpo mediante sus funciones fisiológicas haciendo referencias a la menstruación, a la maternidad o a la sexualidad.

Julia Kristeva planteó que con el uso de la metáfora o la poética propias del lenguaje artístico se puede lograr un desplazamiento de las normas culturales impuestas. Con las secreciones y la alteridad de un cuerpo que ha sido regulado por la normas civilizatorias se inscribe una grieta entre lo natural y lo cultural, se muestra lo inmoral, lo feo, lo sucio, lo otro, causando una catarsis en los sujetos.²³

Ante esta forma de mostrar el cuerpo surgen oposiciones. Por un lado, a causa de evidenciar más las diferencias entre las categorías binarias y, por otro lado, porque aún seguían quedando relegados los discursos por parte de las mujeres homosexuales o de otras razas. El cuerpo femenino que antes era visto y representado desde el punto de vista masculino, se representaba

²³ Julia, Kristeva, *Los poderes de la pervasión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (México: Siglo XXI, 2006).

Foto 4.

Carolee Schneemann

Eye Body: 36 Transformative

Acción

Nueva York, 1963.

Schneemann creó un ambiente en relación a la escala de su cuerpo con espejos, paneles, luces, vidrios y objetos. La artista buscaba que su cuerpo fuera el material esencial de su obra, en el que desafiaba el espacio y la ideología por las que se admitía a las mujeres en un campo artístico formado en su mayoría por hombres.

ahora desde la mirada de las mujeres blancas heterosexuales.²⁴ Un ejemplo de esto fue la controvertida instalación *The dinner party* de Judy Chicago. En esta instalación, de los 39 platos que conformaban la historia de las mujeres, 38 correspondían a mujeres blancas, por lo que fue muy criticada como racista y he-teroxista.

Las creadoras, en su mayoría pertenecientes a grupos no normativos, representan su cuerpo desde cuestionamientos sobre la identidad como un juego de códigos, que van desde la multiculturalidad hasta los cuerpos híbridos y trasplantados, generando signos de transcodificación cultural.

Paralelamente con el pensamiento cultural globalizante que se produce a partir de las migraciones o de las redes de la información, la identidad entra en crisis por el consumo de signos de hibridación entre culturas, haciendo necesario reducir la diferencias identitarias. Para Bourriaud, estos planteamientos artísticos ponen en escena las raíces culturales en contextos heterogéneos, la trascodificación de imágenes y la traducción de ideas en donde la identidad se niega a ser trasladada completamente.²⁵

24 Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007). Entiéndase las categorías binarias como: hombre-mujer, homosexual-heterosexual, blanca-negra, occidental-no occidental. Judith, Butler, *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2007.

25 Nicolás Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009), 22.

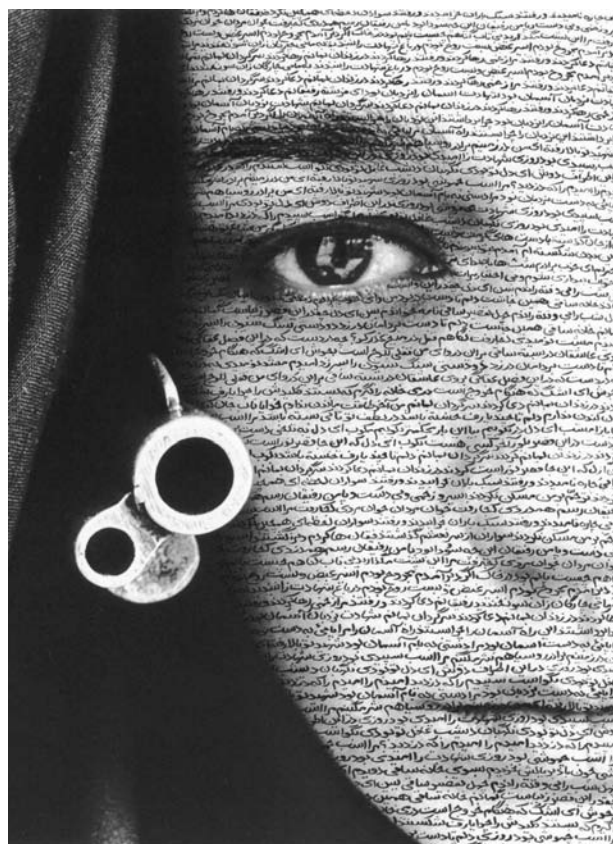


Foto 5.
Shirin Neshtat
Speechless, 1996.
Fotografía en blanco y negro
101.5 cm X 152.5 cm

Shirin Neshtat traza caligrafía árabe sobre una fotografía de una mujer con el chador levantado. Los textos, son escritos de mujeres iraníes que buscan la libertad del chador, los cuales para occidente se convierten en signos indescifrables que podrían fundirse en la imagen como un trazo dibujístico.

La artista juega con el significado y la transcodificación de imágenes descontextualizando los signos.

El chador que en occidente es un símbolo de represión femenina, mientras en Irán le permite a las mujeres acceder a los espacios públicos.

En la obra de Shirin Neshtat, la artista juega con los significantes culturales en instalaciones y fotografías en las que dibuja por medio de caligrafía árabe, haciendo uso de la crítica de género, que tiene su origen en la cultura occidental y lo plantea en un contexto oriental, evocando la identidad a partir del consumo de signos de dos culturas. Neshtat, al descontextualizar su discurso, hace una traducción de las ideas de género jugando con los códigos de las imágenes (foto 5).

Por su parte, Butler ya planteaba la necesidad de disolver los códigos que definen las categorías de la identidad porque aparentemente cada individuo construye los códigos identitarios mediante sus actitudes, comportamiento o forma de vestir, pero esto obedece a una ley de poder que valida cada código dentro de una cultura.²⁶

De tal modo que si lo que origina estos códigos son instancias de poder culturales que regulan el cuerpo y establecen la jerarquía entre géneros y heterosexualidad obligatoria, entonces éstas pueden ser deconstruibles y reconstruibles mediante la autoconsciencia identitaria.

La identidad como un juego de códigos puede asumirse de modo alterno a las normas, reestructurando los códigos mediante actos performativos, es decir, por medio de acciones que se repiten constantemente.

²⁶ Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós, 2002).



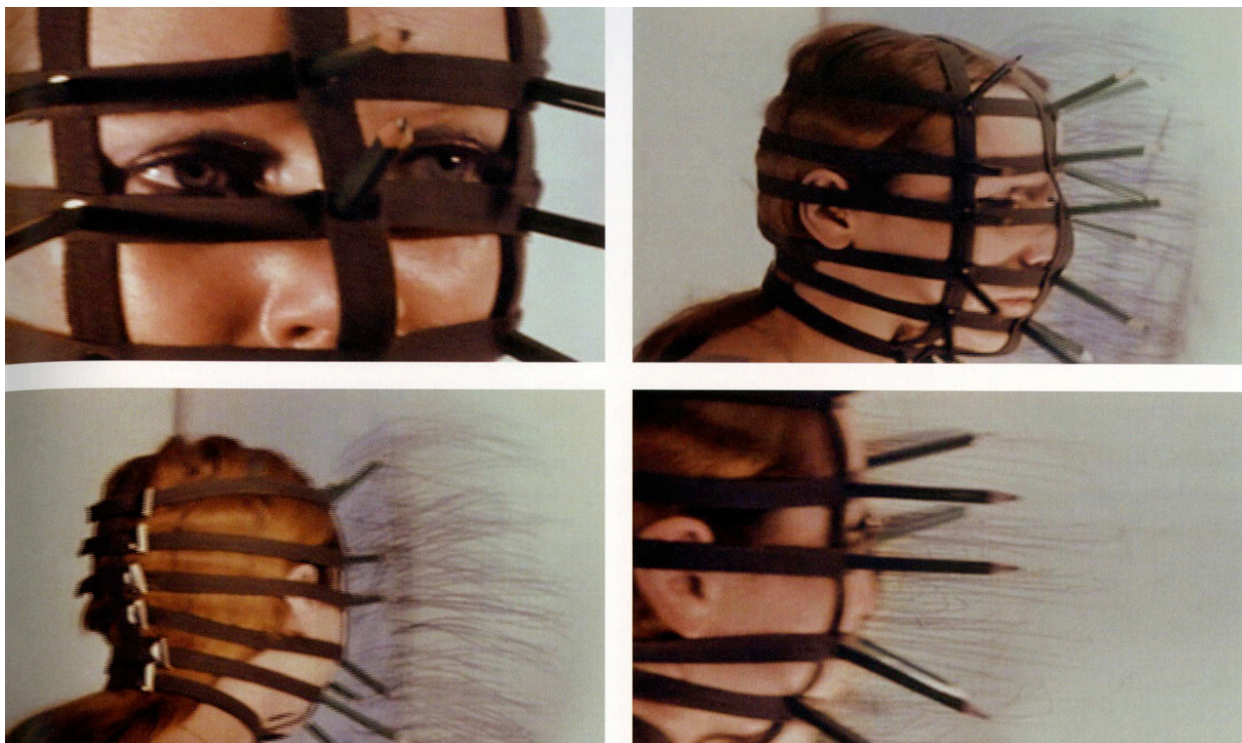
Foto 6.

Laura Aguilar

In Sandy's Room, 1991.

Fotografía en blanco y negro

101 cm X 127 cm.



En la obra fotográfica de Laura Aguilar titulada *In Sandy's Room* (foto 6), la artista elabora autorretratos en los que acredita la identidad de su cuerpo y el "yo" como latina, lesbiana y con sobrepeso. La artista logró encontrar consuelo y paz a través de su propio cuerpo.²⁷

Mediante diversas tomas fotográficas reiterativas, la artista reafirmaba su identidad por medio de la autoconciencia y el reconocimiento de sus bordes corporales, su sexualidad, sus particularidades físicas y su condición de migrante. Todos los códigos y significantes que hacen de la artista un sujeto "no normativo" se desplazan en el momento en que Laura Aguilar se sitúa desde fuera y puede notar que lo "no aceptado" responde a normas culturales con las que puede lidiar a través del reconocimiento de su identidad.

Ahora bien, la tecnologización mundial ha sido un factor para que la distancia entre los cuerpos sea mayor, y así es que en el arte se han tratado los cuerpos tecnológicos, fragmentados y abiertos, corporalidades cambiantes o bien cuerpos-objetos que pueden ser controlados o mirados.

27 Amelia Jones, *El cuerpo del artista* (Nueva York: Phaidon, 2006), 157.

Foto 7.

Rebecca Horn

Pencil mask, 1972.

Por problemas de salud, la artista realiza diferentes mecanismos para dibujar con su propio cuerpo, esta pieza es una extensión corporal hecha con 9 correas que la artista une y en el vértice coloca un lápiz.

La cabeza de la artista se convierte en un instrumento de dibujo que al ritmo del movimiento corporal deja los trazos correspondientes sobre la pared.

Foto. 8

Tracey Emin

Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995

Tienda de acampar decorada, colchoneta y luz.

48.03 x 96.46 x 84.65 pulgadas



Las manifestaciones artísticas buscaban recuperar el cuerpo identitario y explotar el potencial de la tecnología para usarlo sobre sus propios cuerpos. Algunos casos que pueden mencionarse son las transformaciones quirúrgicas, los cuerpos de artistas reemplazados por máquinas o prótesis como extensiones corporales (foto 7).²⁸ También se hace énfasis en la vida cotidiana, lo familiar y lo emocional.

Dado que el proceso para elaborar una pieza artística involucra una investigación teórica, surgen obras dentro de un concepto de arte táctil o de arte sonoro, éstas últimas exploran las posibilidades de identificarse con la voz femenina, en sustitución del cuerpo.²⁹

Algunas de estas posibilidades artísticas hacen la representación corporal sin presencia corpórea apelando al cuerpo del sentido que es capaz de reconocer signos mediante las sensaciones como el sonido, el olor o las texturas mediante la evocación de presencias corporales. El cuerpo manipulado biológicamente por cirugías, se somete a la reconstrucción diluyendo así la corporalidad natural por una que es ajena.

Por otro lado, las teorías *queer* que se desplegaron a partir de los estudios de Butler sobre la identidad de género han traído la idea de inestabilidad identitaria y han exhibido el carácter indefinido de los géneros, lo cual ha dado lugar al uso de cuerpos híbridos o en transición en el arte que tienen la intención de representar esta condición propia de la identificación asociada al género.

²⁸ Ibid., 40.

²⁹ Phelan, *Arte y feminismo*, 42.



Foto 9.

Tracey Emin

Head Falling, 2012

Algodón bordado

163 x 162 cm

Tracey Emin, utiliza los recuerdos de sus vivencias para exorsizar sus traumas emocionales por medio de técnicas como el dibujo, el bordado, la instalación o la escultura, explorando sus estados emocionales auto-representándose.

De igual modo, se hacen investigaciones que implican la historia y la memoria. Amelia Jones se refiere a su investigación como una reflexión milenaria en la que las artistas exploraban traumas, recuerdos y asociaciones con lo cotidiano y lo familiar a través de signos visuales que hacen a las creadoras conscientes de sí mismas, generando códigos para reconocerse y reconstruir su pensamiento (foto 8 y 9).³⁰

La obra de Emin se localiza en un discurso feminista tradicional mediante la reappropriación de técnicas que se estereotipan como femeninas, en su trabajo resuena el principio "lo personal es político" de forma radical.

Considero que la importancia que ha tenido el cuerpo para que las mujeres pudieran desarrollar sus discursos ha sido fundamental tanto para reivindicar el cuerpo mismo como para afianzar su presencia dentro del campo artístico, siendo fundamental el conocimiento que han obtenido a partir de la creación artística sobre sí mismas para generar cambios en el pensamiento de las sociedades.

En la instalación de *Everyone I've Ever Slept With*, la artista usa aplicaciones con los nombres de sus amantes, familiares o amigos con los que ha dormido, colocando al espectador en el interior de la tienda como voyeur y confidente.

Las creadoras tuvieron la intuición de que el acercamiento a la conciencia sobre ellas mismas y su condición social está concentrado en el reconocimiento de su corporalidad.

30 Jones, *El cuerpo del artista*, 176.



CAPITULO II

El dibujo como medio de conocimiento

II.1. El dibujo como medio de conocimiento intuitivo y sensorial

Como se mencionaba anteriormente, las mujeres utilizaron su cuerpo como una forma de reconocer sus bordes corporales y de reconocerse a sí mismas. Reivindicaron el valor del cuerpo femenino en el arte, que pasaba de ser una representación de la interpretación del hombre sobre la mujer a ser una representación del cuerpo de las mujeres con el valor que cada una de las artistas le otorgaba.

En su hacer, el arte cumplía una función política sobre los cuerpos, así como también las artistas reconocían sus experiencias de vida como un tema en el arte, las sensaciones y emociones que surgían desde sus propios cuerpos se tornaban en reflexiones sobre sus capacidades y búsquedas personales en la vida.

¿Pero cómo es que mediante el arte pudieron hacerse conscientes de sus necesidades, demandas o simplemente reconocer sus deseos?, ¿cómo es que llegaron a reconocerse en sus piezas y mostrar al mundo y a otras mujeres una visión propia?

Considero que con la experiencia estética el artista se acerca al conocimiento de las cosas y le da sentido a la creación artística colocándose en una posición que le permite observar y nombrar las cosas desde su propia visión, además se amplía la capacidad de comprender y ordenar la información que se percibe mediante procesos cognitivos.

Arnheim considera que la creación artística no ha sido muy valorada dentro del campo educativo, pese a que es un factor elemental en el desarrollo mental.³¹ Para este autor, el sistema sensorial es un recurso muy importante para el aprendizaje, puesto que se vincula con los procesos mentales perceptivos. Con el acto de ver, por ejemplo, se involucra no sólo la vista sino también la función cerebral, ya que se ejecutan procesos mentales que nos permiten discriminar, analizar y tener un pensamiento crítico sobre lo que vemos. De tal modo que la percepción es un acto de conocimiento en el que se involucra la cognición y la intuición. Es de este modo que la intuición y la cognición están completamente vinculados. La intuición es un proceso que nos permite entender el mundo de manera sincrónica: como si lo viéramos todo a la vez; la cognición es diacrónica, es decir, por medio de ella se analizan los componentes de una manera lineal para generar un saber. Arnheim llama a esto “conocimientos petrificados” y sostiene que estos eventualmente formarán parte del intelecto del individuo.

La mente explica la realidad por medio de formas experimentadas con los sentidos. La vista nos deja un legado en la mente que permitirá explicar las cosas mediante formas, de tal modo que pensamos mediante imágenes.³² En el acto artístico se involucran juegos constantes entre la percepción y el pensamiento, el artista agudiza su percepción visual para la configuración de las formas en la obra y la cognición dará orden a los conceptos de la significación de la misma.

Deleuze, por su parte, distingue dos formas de hacer en el arte: la cerebral y la sensorial.³³ Para este filósofo, el cuerpo es el origen y el destino en el arte. Estas consideraciones las deriva Deleuze a partir de su estudio del proceso creativo de Francis Bacon. Como resultado de este análisis, el filósofo concluye que el artista extrae el conocimiento del cuerpo a partir de las sensaciones que se viven corporalmente y no a partir de lo cerebral. Por su parte, Bacon representa el cuerpo no como objeto, sino lo que vive su propio cuerpo experimentado en sus sensaciones y que remite a los sentidos entre un color, un sabor o una textura. Su proceso se lleva a cabo mediante el instinto y el temperamento y el espectador recibe la obra del artista desde el sistema nervioso, sin pasar directamente al cerebro.

31 Rudolf Arnheim, *Consideraciones sobre la Educación artística* (Barcelona: Paidós, 1993).

32 Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual* (Barcelona: Paidós, 1986).

33 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2005).

Deleuze no reconoce en la obra de Bacon un proceso cerebral, sino un proceso en el que participan únicamente las sensaciones: pura carne y puros nervios. Si se entiende que este proceso perceptivo se lleva a cabo en el hemisferio derecho del cerebro, entonces el acto creativo funciona con base en los procesos intuitivos y perceptivos que eliminan la participación de los procesos lógico-rationales propios del hemisferio izquierdo del cerebro.

Considero que Deleuze hace referencia a algo que está más allá del proceso cognitivo de ordenar la información que se percibe, resaltando que el artista no da paso a nombrar las cosas con el lenguaje, sino que para evocar el cuerpo sólo siente, y presenta en sus cuadros su experiencia sensitiva. Este proceso es puramente intuitivo.

Entonces, la actividad artística además de ser una actividad cognitiva hace posible materializar las experiencias vividas en un objeto artístico para que el receptor sea partícipe de dichas experiencias como suyas.

Cuando las artistas decidieron hacer visibles sus experiencias de vida en una obra, están mostrando al espectador la forma de percibir las sensaciones, memorias y emociones vívidas desde sus propios cuerpos, están mostrando un discurso diferente a la forma clásica de representación de cuerpos femeninos, de modo que el conocimiento que adquieren sobre sí mismas es puramente intuitivo.

Resulta, pues, que el arte nos acerca al conocimiento de las cosas y también de nosotros mismos, pero ¿por qué se retoma en esta tesis la práctica del dibujo como una forma de explorar la corporalidad?

Primeramente, el dibujo es la acción más inmediata para acceder a nuestros pensamientos y percepciones, además no se necesita más que un lápiz o una pluma en mano y cualquier soporte dónde trazar. Con ello, es muy factible que cualquier mujer que decida explorar sobre sí misma lo haga.

Por otra parte, dibujar es un acto que desde niños practicamos: aún antes de adquirir el lenguaje, dibujar surge como un modo de ordenar nuestras percepciones en nuestro mundo. Las imágenes mentales se apoyan en el mundo de los sentidos y tienen un mayor significado que al que hacen referencia las palabras para la formación del lenguaje. Un niño que aún no ha aprendido a hablar, sin embargo, ha adquirido ya su aprendizaje mediante los sentidos, y al dibujar sus trazos construyen una estructura que le faculta a ordenar las cosas en un lenguaje visual, al comprender y estructurar lo que ha visto toma el control de su contexto y de sus mundo.

Comprender un objeto resulta del análisis de la información que manda el sentido de la vista sobre la organización de la estructura del objeto, su forma y sus relaciones entre figura y fondo, así, trasladar el objeto al medio artístico es un modo cognitivo de controlar el mundo.

Si se piensa en los diarios y bitácoras de artista, puede convenirse en que se tratan de una muestra clara de la proyección del pensamiento del artista, proyección en la que, además, se pueden observar los procesos y soluciones involucrados en el acto creativo.

Al dibujar se establece contacto físico con los objetos a través de todos los sentidos. Con el acto de ver se establecen conexiones mentales con las texturas, los olores e incluso los sonidos que caracterizan lo que se observa. Es por esto que la acción del dibujo involucra conocer con el cuerpo y, a partir de ello, acceder a reconocerle mediante los símbolos que se concretan por medio de un gesto, un trazo o una línea; siendo esto así, podemos decir que el dibujo es la huella de una reflexión sensitiva.

Lo contrario sucede cuando al dibujar se emplean procesos mecánicos para estructurar las formas, tales como la medición de las proporciones o el uso metódico de las perspectivas, en cuyos procedimientos deja de suceder el curso exploratorio e intuitivo de las formas y se recurre a un ejercicio automático de representación. Para Arnheim, la espontaneidad es lo que da el conocimiento porque no reproduce mecánicamente, e incita a los dibujantes a generar los signos transmisores de significados.³⁴

Algunos métodos de dibujo abordan el dibujo de contorno puro como un modo de aprender la forma, desplazando las imágenes simbólicas que se fijan desde la niñez o algunos mecanismos aprendidos que se han usado para la representación.³⁵ Para evidenciar la percepción de las líneas, Betty Edwards explica que al dibujar lo que se ve sin voltear la mirada al papel, las formas y los volúmenes se hacen manifiestas mediante un proceso visual en el que se rechaza la modalidad del hemisferio izquierdo del cerebro encargado de crear conceptos mentales mientras se dibuja.³⁶

En *The natural way to draw*, Nicolaïdes propone abordar todos los sentidos como un modo de comprender la forma; el sentido de la vista recurre a las experiencias de los

34 Arnheim, *Consideraciones sobre la educación artística*, 41.

35 Maritere Martínez Fernández, ¡Cambiamos por favor!: Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro (México: FONCA- CONACULTA), 23-32l. En el método de dibujo del taller del maestro Aceves Navarro, el contorno puro es un ejercicio que él llama "contorno ciego", en el que se dibujan las formas de modelo mediante la sincronía del ojo que recorre el contorno como si estuviera tocándolo con el dedo mientras que la mano, moviéndose a la misma velocidad que se mueve el ojo, va haciendo las líneas en un solo trazo y sin voltear a ver el papel. Esta forma de dibujar ya la proponía Nicolaïdes en sus diferentes ejercicios de contorno.

36 Betty Edwards, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* (Barcelona: Urano, 1994), 116-117.

otros sentidos para reconocer los objetos.³⁷ Los contornos y los volúmenes surgen de un proceso de reconocimiento táctil, mientras que el dibujo gestual propone captar las acciones, las expresiones o el peso de los objetos mediante la vista y lo que se conoce previamente a partir de experiencias del contacto físico con los objetos.

Esta forma de dibujar inhabilita los procesos mecánicos a la hora de dibujar y posibilita un hacer en el que se desarrolla la mente, ofreciendo la oportunidad de funcionar por caminos distintos y crear símbolos dentro de un lenguaje propio; cuando estos símbolos son interpretados hacen evidentes metáforas que construyen el lenguaje del dibujante y su forma única de interpretar y reconocer el mundo.

Deleuze sostiene que en el proceso creativo, la construcción del “diagrama pre-pictórico” consiste en los trazos libres ejecutados al azar, tales trazos irán poco a poco formando las estructuras de las formas en la obra. En cierto sentido es como dibujar la estructura compositiva del cuadro intuitivamente.³⁸ Cuando se trazan líneas aleatorias, el instinto surge libremente, los movimientos de la mano rechazan el uso del hemisferio lógico del cerebro y entonces empieza un reconocimiento corporal de los espacios y de sus relaciones. El conocimiento espacial participa en la construcción de las estructuras, formas y ritmos en un dibujo.

Posteriormente el proceso de “limpia” funciona como un estudio sensitivo de las formas, en gran medida dibujar consiste en volver a las formas ya trazadas para corregir, emborronar o volver a trazar contornos o espacios sobre las ya dibujadas.³⁹ Aceves Navarro insiste a sus estudiantes que deben volver y estudiar las formas cuantas veces sea necesario: “Es un ir y venir. Lo que necesitamos cambiar lo cambiamos, lo que necesitamos borrar lo borramos.”⁴⁰

Trazar y volver a trazar no es repetir los mismos movimientos, es buscar hasta encontrar, es sentir las formas y también es descubrir las relaciones entre espacio y figura. Con la insistencia de tocar al modelo mientras se dibuja, de sentir la tensión o distensión de los músculos del modelo en carne propia se genera un conocimiento que está fuera del nivel del lenguaje verbal y que sigue la lógica de las sensaciones.

Algunas artistas como Tracey Emin o Louis Bourgeois por ejemplo, asumen su corporalidad plasmando sus sensaciones corporales a partir de emociones o memorias que traducen en líneas, gestos, manchas o caligrafía. Su obra autobiográfica explora trazos espontáneos, violentos o sutiles para figurar el cuerpo. (foto 10)

37 Kimon Nicolaïdes, *La forma Natural de dibujar* (México: UNAM, 2014).

38 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2005), 96-97.

39 Ibid., 38.

40 Martínez Fernández, ¡Cambiamos por favor!, 116.



Foto 10.

Louise Bourgeois y Tracey Emin

Do Not Abandon Me, 2009-2010

Archival dyes printed on cloth

61 x 76.2 cm

Esta serie de 16 dibujos colaborativos de torsos femeninos y masculinos fueron creados por Bourgeois en primera instancia con gouache sobre papel y posteriormente Emin dibujó sobre éstos más líneas, textos o manchas de gouache. La serie se imprimió finalmente sobre tela.

El trabajo de ambas artistas es autobiográfico, las creadoras recurren al cuerpo como un modo de confrontar sus emociones y sentimientos, en Do not abandon me, exploran la sexualidad, sus experiencias vividas a partir del embarazo, el aborto y el apego hacia el "otro".

Algunas artistas también emplean diferentes estrategias para evocar lo dibujístico. Por ejemplo, algunos hacen uso de materiales que van desde el grafito hasta elementos encontrados en el hogar como hilos, estambres o telas, con los cuales generan trazos que siguen la lógica del dibujo.

El uso del cuerpo como un medio para trazar también requiere de las percepciones corporales al dibujar las líneas no sólo usando la mano, el brazo, el hombro o todo el cuerpo. El dibujo se genera mediante la acción y el movimiento corporal.

Dibujar es, entonces, conocer, porque en el dibujar intervienen al mismo tiempo diversos procesos intuitivos y cognitivos. El dibujo nos acerca al entendimiento del espacio, de las relaciones, de las formas, de los planos, de las dimensiones y todo lo que implica el objeto que se estudia. Además, el dibujante estará dejando un testimonio sobre su propia visión a partir de sus relaciones con su contexto en un dibujo único.

Dibujar nos traslada al plano de la consciencia, en el que las sensaciones adquieren sentido y son capaces de producir un cambio interno en el dibujante, ofreciendo una concepción de la realidad más allá de lo que percibimos en la cotidianidad o de lo que conocemos mediante el lenguaje de las palabras.

Dibujar es un medio que ha permitido a algunas artistas resignificar la visión corporal femenina, reivindicando el control sobre sus cuerpos. La mujer pasiva, recostada intencionalmente sobre un sofá para ser observada se presentará ahora activa, representando sus necesidades y deseos, enalteciendo su sexualidad. Considero que en esta toma de posición se genera una propuesta estética diferente a la que proponían los artistas hombres sobre el cuerpo femenino, y es en esta propuesta que el dibujo ha sido uno de los medios utilizados para formalizar la función estética del arte hecho por mujeres.

II.2. Nuevas formas de conocer: la experiencia del dibujo

El dibujo ha funcionado como un medio de control político sobre los cuerpos y como un lenguaje estético para las artistas que se han propuesto darle una nueva interpretación al cuerpo femenino, pero cabe mencionar que también el dibujo tiene un valor en sí mismo: la capacidad de dotar al dibujante de una experiencia sensitiva singular mientras dibuja.

Un dibujo es un documento histórico único en el que se puede observar la relación que un dibujante establece con el objeto que dibuja y además la experiencia de sentirse, perderse y encontrarse es una prueba que se da de forma exclusiva en cada dibujo y

modifica la percepción del dibujante. Dada la naturaleza completamente subjetiva de tales experiencias, es una tarea difícil especificar lo vivido en ellas, el hecho es que la forma en que la intuición entiende las formas llega a la mente en un instante en que el dibujante cree haber entendido la información que está recibiendo. En la acción de dibujar se da un encuentro en un saber no reflexivo, un saber perceptivo que es conciencia corporizada.

Cuando las artistas quieren aprehender sucesos sobre sus propias experiencias de vida lo materializan mediante sus dibujos en sus diarios, bocetos o en su obra misma. A través de este trabajo consciente se encaminan a buscar lo que realmente se quiere modificar en su vida personal, es decir, se retoman sus sensaciones y se modifica la percepción sobre su propia corporalidad.

Bourgeois menciona: "(...) para liberarme del pasado necesito reconstruirlo y reflexionar acerca de él, hacer una estatua a partir de eso y deshacerme de él a través de la escultura. Luego soy capaz de olvidarlo..."⁴¹ Recordemos que para la artista la escultura es su cuerpo, todo su trabajo está encaminado a las reflexiones sobre sus experiencias encarnadas en su corporalidad. En sus dibujos surgen los recuerdos que la obsesionan, examina sus experiencias como un modo de resignificar sus emociones.

Las experiencias de vida de una artista y sus intuiciones sobre cómo entienden sus percepciones acercan al entendimiento del funcionamiento de la mente humana en general. Jonah Lehrer sostiene que el entendimiento científico de la mente humana puede obtener mayores beneficios si se toman en cuenta los saberes del arte, con ello se abre un puente entre las ciencias y las artes como portadores de conocimientos en lo concerniente al proceso de pensamiento del ser humano.⁴²

Los procesos e intuiciones artísticas pueden complementar los estudios científicos sobre el ser humano mediante su peculiar forma de entender sus experiencias individuales. La lógica y la intuición no están peleadas, una no es más importante que la otra, ambas trabajan en conjunto y son fundamentales en la obtención del conocimiento en los seres humanos. La percepción sin ser procesada por el cerebro no produce ninguna experiencia.

Lehrer lo explica analizando el trabajo de algunos artistas de la modernidad. Tomemos en consideración, por ejemplo, el trabajo literario de Virginia Woolf. Esta escritora, en su incansable búsqueda del yo, visualiza la conciencia enfocándose en el propio

⁴¹ Ver en: *Emin & Bourgeois "Mujeres sin secretos"* en www.lalulula.tv 10/9/2014.

⁴² Jonah, Lehrer, *Proust y la Neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la Modernidad* (Madrid: Paidós, 2010).

pensamiento y en las sensaciones.⁴³ La información que se obtiene por medio de los sentidos se ejecuta en la mente y consiste solamente en prestar particular atención a las percepciones para construir la conciencia de cada individuo.

A su vez, la mente estructurada por fragmentos y pensamientos dispersos forma un ser unido que inventa el yo que “es ese relato que nos contamos a nosotros mismos sobre nuestras experiencias.”⁴⁴ La neurociencia ha comprobado que los pacientes con cerebro dividido muestran un lóbulo con un yo que es distinto a los deseos, competencias y sensaciones de la persona, de tal modo que sus actos no responden a lo que en realidad desea.⁴⁵

Así como el cerebro en todo su conjunto forma el yo, también está directamente relacionado con el cuerpo: las percepciones surgidas a partir de los órganos corporales son las que construyen al sujeto y su pensamiento, su percepción de la vida se da a causa de las experiencias vividas. A lo largo de su vida, el poeta del cuerpo Walt Whitman tuvo la intuición de que el cuerpo es una unidad: lo corpóreo y lo racional son uno mismo, así como también lo es el hombre con el universo.

Para instanciar lo que he mencionado en el párrafo anterior me permitiré citar a Whitman en su libro *Hojas de Hierba*:

¿Alguien deseaba ver el alma?

Mira tu propia constitución, tu aspecto, las personas, las sustancias, las bestias, los árboles, los fluyentes ríos, las rocas y la arena.

Mira: el cuerpo es el significado y lo más importante; y el cuerpo incluye el alma.⁴⁶

El encuentro entre el cuerpo y la mente es fundamental para nutrir el campo cognoscitivo y espiritual, las exploraciones del yo a partir del cuerpo-mente acompañan a las artistas en su evolución personal.

43 Ibid., 201-22

44 Ibid., 202.

45 Lehrer apunta un par de ejemplos de pacientes con cerebro dividido. En el primer caso, la mano del individuo no atiende a su voluntad, realizando acciones tales como rasgar las colchas de la cama o ahogarse a sí mismo tomándose por el cuello con la mano. En el segundo, caso se reporta a un paciente que se vestía con la mano izquierda, pero su mano derecha se afanaba en desvestirlo. Ambos casos son resultado de la falta de conexión entre ambos lóbulos cerebrales. El cuerpo calloso es el que permite al sujeto creer en la singularidad, conecta los dos lóbulos cerebrales; el yo es creado con el objeto de no ver nuestras contradicciones innatas, el yo nace de todo el cerebro. Véase Lehrer, *Proust y la Neurociencia*, 209-212.

46 Walt Whitman, *Hojas de Hierba: poemas elegidos de la edición del lecho de muerte* (España: Ediciones 29, 1980), 41.

El conocimiento del dibujo que surge a partir de las sensaciones y emociones son intuiciones que exaltan la corporalidad. Lehrer argumenta que la neurociencia ha reconocido esta verdad dentro de las producciones del arte: "...las emociones son generadas por el cuerpo."⁴⁷

Las emociones son la materia misma de la obra de Emin. Las sensaciones se traducen a emociones y son esenciales para la formación de su pensamiento. La artista muestra la conexión mente-cuerpo como parte fundamental de la autoconciencia. Para el aprendizaje, los sentimientos son un elemento intrínseco en el pensamiento racional.⁴⁸ Todo lo que sucede en el cuerpo está conectado con el pensamiento, y es por eso que podemos decir que "cuando cortamos carne, también cortamos alma."⁴⁹

Con esto se explica la importancia que las artistas confieren a explorar su corporalidad: su búsqueda se vuelve fundamental para encontrar el conocimiento del ser, desde el más básico hasta el más complejo. El ser es un terreno al que la ciencia no puede acceder a partir de la objetividad de los experimentos dentro de un laboratorio. En estas consideraciones podemos atender la reflexión del poeta Walt Whithman:

No cogerás ya las cosas de segunda o tercera mano, no mirarás más por los ojos
de los muertos, ni te alimentarás con los espectros de los libros,
tampoco mirarás por mis ojos ni de mi mano recibirás las cosas,
a todo mundo has de oír y por ti mismo filtrarás las cosas.⁵⁰

El conocimiento empieza desde el propio ser, con la manera muy particular de sentir de cada individuo y hacer visibles tales experiencias que han sido primordiales para la cognición; esta manera particular de sentir del individuo es también una forma de modificar el pensamiento del individuo.

Somos seres indeterminados. La plasticidad del cerebro afirma la individualidad de los seres humanos, y el libre albedrío la capacidad de transformación de la mente, todos los seres humanos buscamos en realidad ser mejores.⁵¹ El arte ha encontrado la

47 Lehrer, *Proust y la Neurociencia*, 24.

48 Ibid., 24. Lehrer explica que cuando un paciente con una lesión cerebral carece de la conexión mente-cuerpo existe una incapacidad para traducir las sensaciones a emociones, tales pacientes no están capacitados para reconocer una situación de peligro.

49 Ibid., 33-37. Cuando al cuerpo le falta un miembro, la mente estará atenta y generará en cierto modo la ilusión de poseerlo, lo que Lehrer lo llama el "miembro fantasma".

50 Walt, *Canto de mí mismo*, 71.

51 Sobre la plasticidad neural, véase: Lehrer, *Proust y la Neurociencia*, 70-71.

forma de explorarlo haciendo que a su vez el espectador descubra en la obra su propia experiencia.

El cerebro humano y su capacidad de adaptarse a nuevos patrones y formas de pensamiento nos confiere la capacidad de resignificarse constantemente y esto es lo que hicieron las mujeres artistas estudiándose a sí mismas, sus cuerpos y sus experiencias, de modo tal que fueron capaces de ofrecer al espectador sus experiencias personales por medio de su obra.

Lo sentido se interpreta mediante las experiencias en la subjetividad de nuestro cerebro y lo experimentado, a su vez, no es lo sentido, ya que nos engañamos constantemente y el cerebro trata de creerse a sí mismo.⁵² La experiencia es una interpretación subjetiva de lo sentido y, entonces, se podría decir que el dibujo es una representación de aquellas interpretaciones personales de las experiencias sensibles además de ser una forma para conocer el cuerpo mediante el propio cuerpo.

La importancia que algunos dibujantes atribuyen al estudio del dibujo mediante la percepción háptica es una forma de enriquecer el sentido de la vista con las experiencias que se han obtenido con los objetos.

En su método de dibujo, Nicolaïdes introduce una serie de ejercicios para aprender “a ver” a partir de los sentidos: en lo tocante a los estudios de dibujo de contorno, la vista se abre a las percepciones de los otros sentidos para tocar al objeto, mientras que en el estudio del gesto intervienen las sensaciones del propio cuerpo para sentir la posición del modelo y en los estudios de masa se puede sentir el volumen a partir de las experiencias con el peso de los objetos.⁵³

La neurociencia, por su parte, ha comprobado en sus estudios que el dibujo puede aprovecharse para el manejo de la plasticidad del cerebro. En un estudio realizado a personas ciegas, en el cual se les pidió que usaran algún otro sentido para sentir ciertos objetos y luego los dibujaran de memoria, se obtuvo como resultado que después de su entrenamiento kinestésico fue que surgió un avance en la plasticidad de la corteza visual primaria.⁵⁴

El interés de este estudio está dado en la medida en que se comprueba que es posible que las personas que nunca han visto pueden registrar actividad en un sitio del cerebro que sólo se activa mediante el sentido de la vista. Nicolaïdes no estaba errado cuando quiso complementar el sentido de la vista por medio del concurso de los demás sentidos y de las experiencias previas vividas en los dibujantes.

52 Sobre el Sentido de la Subjetividad, véase: Ibid., 94-97.

53 Kimon Nicolaïdes, *La forma Natural de dibujar*.

54 Lora Likova, *Harnessing the power of Drawing*, 2015.

La importancia de no voltear a ver el papel al dibujar, consiste principalmente en lo que Likova comprueba: el manejo de la plasticidad neural mediante el dibujo. Evitar la intervención del lóbulo izquierdo del cerebro, al cual es propio el carácter lógico/racional, para impedir la construcción de formas con símbolos ya aprendidos resulta en el dar paso a nuevas experiencias: hay un cambio significativo en la manera de ver las cosas, hay una apertura a nuevas concepciones y un descubrimiento de nuevas soluciones que se da por el estudio de las formas de una manera muy sentida.

La plasticidad del cerebro permite modificar la forma de percibir y también la de representar. Aceves Navarro intuía ya la importancia de ello cuando en sus sesiones de dibujo incita a ver con “ojos propios” y a buscar, además, nuevas formas de representación mediante soluciones diferentes a las que ya le funcionan al dibujante.

El maestro Aceves menciona que el conocimiento verdaderamente útil nace a partir de las propias observaciones. Buscar la representación de las propias visiones es dejar de limitarse a las formas establecidas, ver la vida de forma distinta. Al dibujar, lo que realmente importa es la experiencia.⁵⁵

La experiencia como interpretación propia del cerebro subjetivo es una invención del cerebro para creerse a sí mismo, de tal modo que el dibujo ha tratado de reducir el conflicto de racionalizar cuando se inicia en la práctica del dibujo. Betty Edwards lo hace mediante el acceso al lado derecho del cerebro copiando imágenes invertidas o en su ejercicio de las copas y las caras: en ambos casos se estudian las formas sin nombrar las partes.⁵⁶

En estos ejercicios se inhabilita el funcionamiento simbólico del lenguaje, la acción de dejar de nombrar las cosas permite a la mente percibir de manera intuitiva. Un ejercicio que Aceves Navarro propone es hacer “chapulines” (como él lo llama), lo cual consiste en contener las formas en la mente y luego ir saltando de un espacio a otro trazando líneas cortas, puntos o garabatos con el objetivo de ir construyendo las formas, estudiando los volúmenes y las sombras.⁵⁷

En ese proceso de dibujo se recurre al análisis y al pensamiento constructivo de los espacios por medio de establecer las relaciones que se dan en la ubicación de los objetos y de sus partes. Este ejercicio es una trampa para distraer a la mente e impedir que recurra a la manera habitual de pensar y de ver las cosas; por medio de este procedimiento, la intuición del artista es la encargada de establecer las relaciones interpretándolas con su cuerpo. Esta manera de proceder es análoga a la que se da cuando se

55 Martínez Fernandez, ¡Cambiamos por favor!, 25-33.

56 Betty Edwards, *Nuevo aprender a dibujar*, 83-91.

57 Maritere, ¡Cambiamos por favor!, 55.

dibuja moviendo el cuerpo entero para soltar los trazos, involucrando no sólo la mano, sino también los brazos, la espalda e incluso las piernas con lo cual se busca que el cuerpo entienda las relaciones entre las formas, las direcciones y el movimiento de las cosas con el impulso corporal. Lo importante en ambos procesos es la acción.

En el dibujo de memoria también se activan múltiples mecanismos cognitivos y habilidades espaciales como son el análisis espacial, el pensamiento espacio-construtivo y el entendimiento geométrico.⁵⁸

Los ejercicios de memoria y gesto que propone Nicolaidis son ejercicios puramente sensitivos en los que se busca recordar el movimiento del modelo con los propios músculos, una vez más, mediante la experiencia de la sensación física. Lograr la memorización de las poses del modelo más que una experiencia intelectual es una experiencia vivida en carne propia.

Aun así, las experiencias de las artistas siempre serán distintas y, entonces, dibujar una parte del cuerpo o una postura no seguirá siempre la misma fórmula pues en el dibujo no existen recetas: “...la única forma de bordear los límites de nuestras nociones preconcebidas es por medio de la intervención física de nuestros cinco sentidos, entrar en contacto directo con el modelo”.⁵⁹

Al dibujar “atrasamos” al modelo mediante las sensaciones: nos convertimos en él, descubrimos en él nuestro propio ser. En un dibujo el trazo da cuenta de la experiencia, ya sea al natural o de memoria, y muestra el descubrimiento de lo que se ha visto, recordado o imaginado.

El acto de dibujar cobra en sí mismo el valor de modificar la plasticidad neural del cerebro, por tal motivo cuando las artistas que dibujan logran resignificar el entendimiento de su corporalidad y logran colocarse en un estado de conciencia que les hará posible modificar sus historias personales. Lo dicho anteriormente me permite decir que si no se logra hacer un cambio a nivel mundial a partir del arte y del autoconocimiento la corporalidad y su re-significación que propicia el dibujo, sí se logrará alzar la voz de las mujeres exaltando su identidad.

58 Lora Likova, *Harnessing the power of Drawing*.

59 Kimon Nicolaidis, *La forma Natural de dibujar*, 74.

II. 3. El dibujo en las prácticas artísticas de Carolee Schneemann y Louis Bourgeois

La importancia que ha tenido el cuerpo para la creación de la obra artística que desarrollaron las mujeres ha sido una nueva forma de valorar la corporalidad, las mujeres pudieron insertar el discurso de un cuerpo que se resistía a seguir siendo visto, desde el punto de vista de una sociedad patriarcal, como un ideal o como un objeto estético y sexual.

Después de la Segunda Guerra Mundial el cuerpo adquiere importancia como la energía creadora dentro del proceso de elaboración de la obra artística. Y es así que con el trabajo de Pollock surge la expresión espontánea, no contaminada por la historia de represión y que antepone la acción frente a la palabra. Desde su perspectiva, el cuerpo y la acción sustituyen la producción de las ideas preconcebidas.

El dibujo como un proceso en el acto creativo adquiere su valor como un acto generador de ideas. La concepción y la ejecución en el dibujo hacen surgir un problema que se resuelve mediante estructuras gestuales, como una expresión intuitiva del artista.

La importancia que adquiriría el gesto en el dibujo también se debía al planteamiento de Kandinsky sobre la autonomía de la línea. Un gesto ayuda a comprender el proceso en el que surgen conceptos e ideas, un gesto íntimo es como una afirmación personal, tal como una firma que convierte el dibujo en un guiño de identidad individual.

La pintura en acción había llevado a los artistas a explorar los gestos como obra de arte, como el resultado del movimiento y la energía corporal. Carolee Schneemann, en *Up to and including her limits* (foto 11), genera trazos dibujísticos sobre unas hojas de papel colgadas de la pared por medio de su cuerpo desnudo en movimiento que colgaba de un arnés.

Los gestos surgen como la expresión intuitiva de Schneemann a partir del movimiento involuntario de su cuerpo. Para esta artista era muy importante que la ejecución del dibujo se diera de forma inconsciente, como un modo de exaltar la acción del movimiento corporal y sus límites, pues la negación de la voluntad hace surgir la carnalidad corporal y las sensaciones e intuiciones del cuerpo. La acción dibujística se convirtió así en un proceso de concentración e introversión en el que la artista buscaba revelar su inconsciente re conectándose con su interior. Como resultado de esta aproximación, Schneemann tuvo la posibilidad de reconocer sus sensaciones corporales fisiológicas y sus percepciones espaciales.

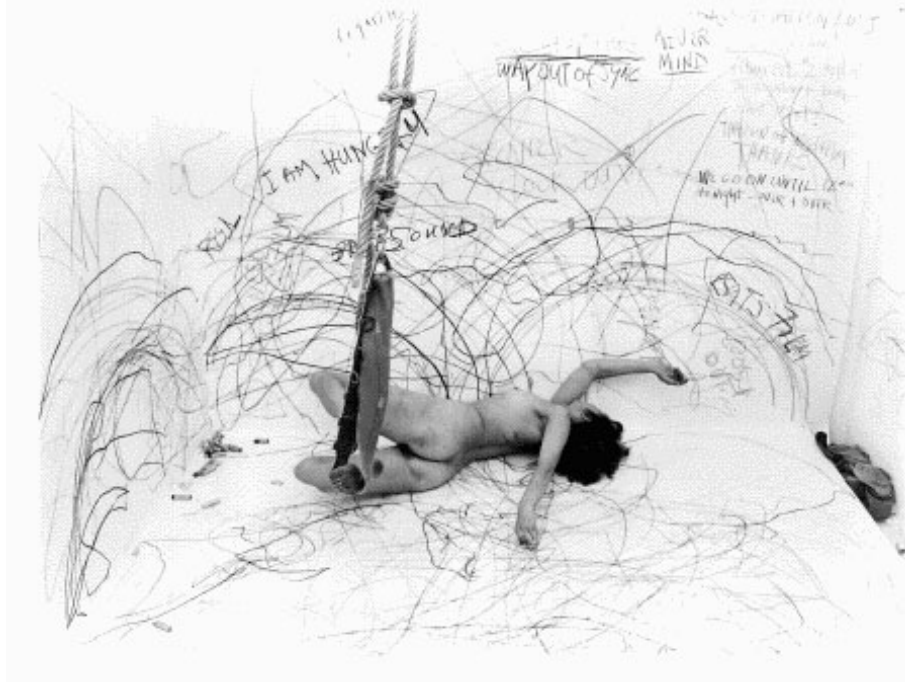


Foto 11.

Carolee Schneemann

Up To And Including Her Limits

Acción

Berlín, 1973-76

Dimensiones variables

En el dibujo se puede advertir la huella del toque de su creadora como una afirmación personal, sus trazos y escritura se convierten en un gesto íntimo que evoca los límites físicos de su cuerpo. El cuerpo en acción sustituye la generación de ideas racionales, lo que hace que el dibujo se reencuentre en su condición exploratoria donde lo gestual es un signo de espontaneidad.

La intuición es la estrategia que utiliza la artista para trazar, ésta obedece a movimientos no controlados que detonan la acción del dibujo y que en su proceso llevan a la artista a reflexionar sobre sí misma, su espacio corporal y sus percepciones propias.

En el proceso creativo, la artista adquiere conocimiento intuitivo mediante la acción dibujística. Schneemann no está interesada en aprehender las formas anatómicas de su cuerpo, sino que a partir de éste explora el gesto como la explicación del sentido que se genera a partir de sus instintos, de sus relaciones con el espacio y de su energía corporal.

El dibujo da cuenta de la experiencia del artista pues en éste lo importante no está en el resultado final que se observa sobre el soporte. Como menciona Juan José Gómez Molina: el dibujo auténtico está en la “estrategia” que “dibuja”, en la estructura que compone el proyecto, la acción individual y sus posibles reconstrucciones son la clave de una reflexión sobre la identidad de lo que se representa.⁶⁰

60 Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, 188.



Foto 12.

Carolee Schneemann

Vulva's Morphia, 1995

Instalación

1.5 m X 2.4 m



Foto 13.

Carolee Schneemann

Hand/Heart for Ana Mendieta (1986)

Sangre, cenizas, cera y nieve

Colección de la artista

El dibujo concreta las experiencias del artista, los trazos introspectivos del dibujo hacen visibles sus percepciones dándoles cuerpo. El impulso de dibujar se justifica en los trazos que remiten a la búsqueda más íntima del ser y las relaciones que mantiene con su entorno, tal comprensión sensible de la forma es un acercamiento a la interpretación de los signos de la autoconsciencia.

En el caso de la pieza *Vulva's Morphology* (1995) (foto 12) Schneemann hace una secuencia de fotografías sobre la historia de este órgano y trazos que concretan formas de vulvas y letras, generando un discurso de género para cuestionar los tabúes religiosos y culturales. La autora utiliza el dibujo como un medio para mostrar sus reflexiones sobre la sexualidad femenina interviniendo con trazos fotografías de los genitales femeninos para mostrar la vulva como un signo. En estos dibujos, que recuerdan las inscripciones paleolíticas sobre piedras, las vulvas, los genitales femeninos, en su significación son mostradas como "la falta" lacaniana.

En *Hand/Heart de Ana Mendieta* (1986) (foto 13) Schneemann retoma un sueño que tuvo con Ana Mendieta después de su muerte. Schneemann traza gestos de manos y corazones con pintura, sangre y cenizas. A este respecto la autora menciona: "(...) Las manos de Ana cayendo en todo el espacio. Ella vio los gestos de las manos formando corazones, y luego se vio ella misma empapada en pintura roja que se convertía en sangre."⁶¹

61 Ver en: *The Art Story. Modern Art Insight*. Disponible en:

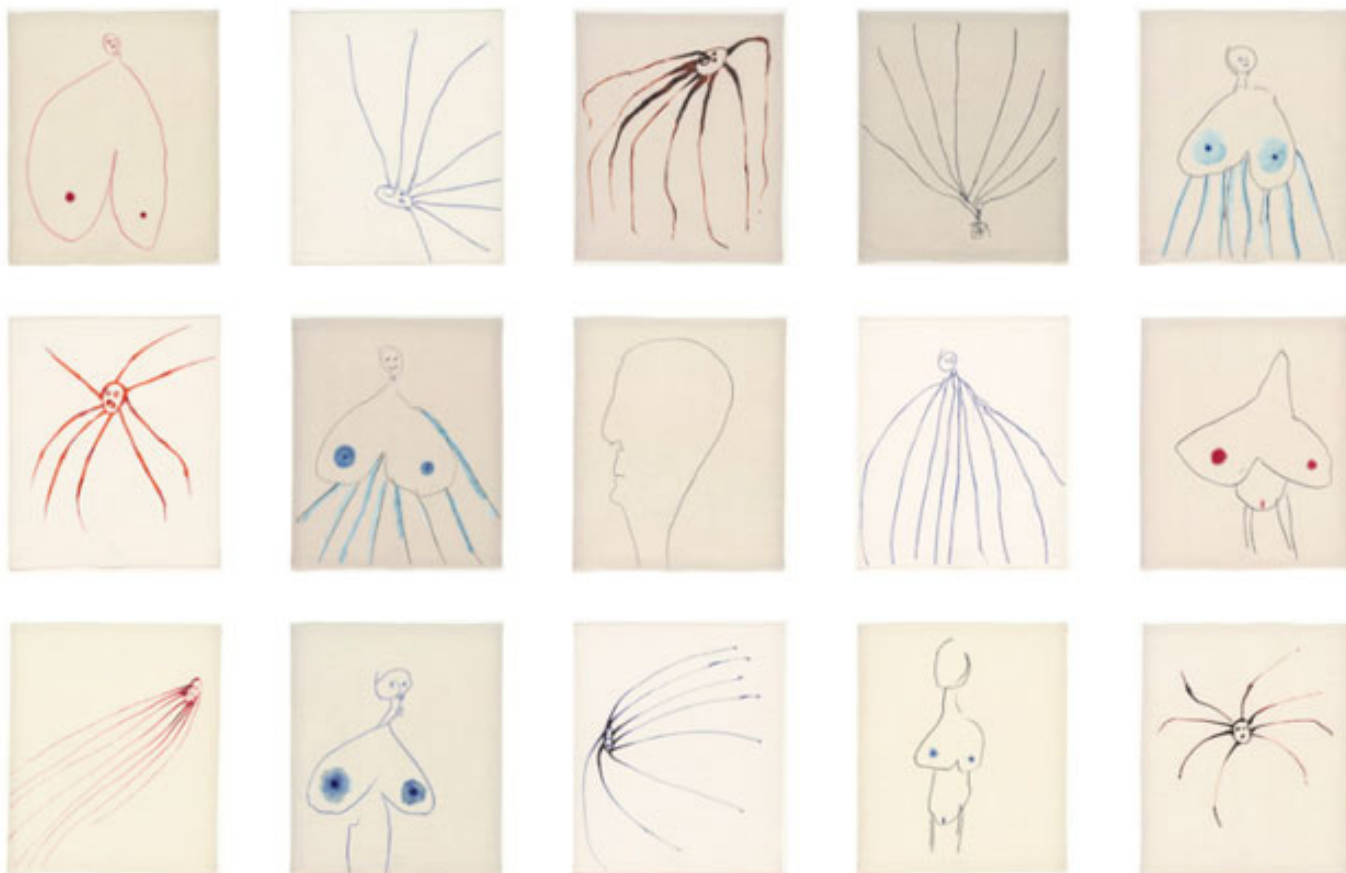


Foto 14.

Louise Bourgeois

The Fragile (fragmento)

The Fragile está compuesta por 29 impresiones digitales y 7 serigrafías, todas impresas en tela. Los dibujos de origen de los 7 serigrafías se hicieron en sólo un lápiz, mientras que los dibujos de origen de las 29 huellas digitales fueron hechas en acuarela, lápiz de color, o una combinación de acuarela y lápiz.

Schneemann utiliza el dibujo como un modo de reflexionar sobre la muerte, los sueños los hace conscientes mediante trazos que materializan sus percepciones sobre el modo en que su colega Ana Mendieta cae del edificio y además le hace posible lidiar con la experiencia de la muerte de un ser cercano.

Tomemos ahora en consideración los símbolos creados por la artista francesa Louise Bourgeois. Es innegable que estos dejan ver de forma clara un lenguaje propio. Las repeticiones constantes de órganos como significantes de los deseos se observan en diferentes dibujos y en los bocetos de las arañas que significaban la continua presencia de la madre en la vida emocional de la artista.

A pesar de que la obra de la artista es en su mayoría escultórica, cabe destacar que en su proceso creativo el dibujo es el instrumento que le permitía estructurar los conceptos e ideas

http://www.theartstory.org/artist-schneemann-carolee-artworks.htm#pnt_5

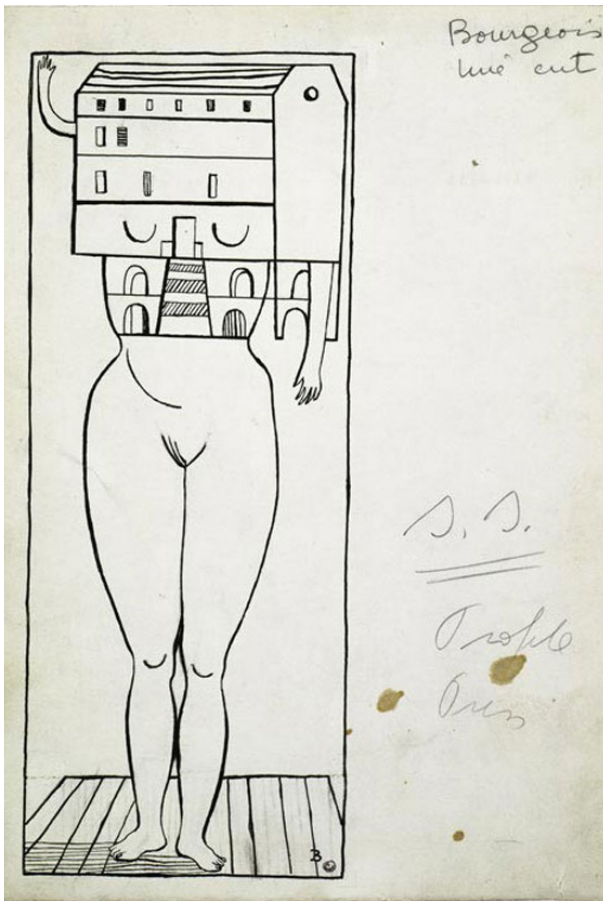


Foto 15.

Louise Bourgeois

Femme Maison (mujer casa), 1946-7.

Óleo y tinta sobre tela

dibujo, y reconoce su yo y su identidad manifestándolas en su obra como un modo de extenderse hacia nuevas emociones. Asimismo, la mencionada artista aborda la memoria y la vulnerabilidad corporal representando la fragilidad, la fragmentación del cuerpo y sus permutaciones: “las partes del cuerpo se multiplican y cada órgano adquiere una doble visión: una cuando interactúa con el mundo exterior y otra en función de sus deseos e impulsos”.⁶³

En su serie de dibujos *Femme Maison* (foto 15), Bourgeois presenta cuerpos de mujer con una casa que le cubre la cabeza, los signos de la identidad más obvios como los de la cara se han sustituido por la casa, de tal modo que la casa funciona como un

que surgían a partir de sus experiencias de vida.

La obra de Bourgeois es primordialmente catártica y es por ello que ésta le permite hacer frente a sus emociones mediante la deconstrucción y reconstrucción de las sus sensaciones. El trabajo de Bourgeois se basa en sus instintos y necesidades, dejando en sus dibujos un rastro de sus reflexiones y de su percepción del mundo (foto 14).

Las emociones y las intuiciones presentes en la obra artística de Bourgeois también se componen de actos cognitivos. Arnheim menciona que una emoción es una lucha motivacional causada desde el cerebro, mientras que la intuición es un habilidad mental que permite explorar y conocer el mundo desde la percepción sensorial para originar conceptos en el intelecto.⁶²

La obra de Bourgeois es completamente corporal y simbólica, se gesta desde las interacciones mente-cuerpo, da una interpretación de lo sentido mediante el

62 Arnheim, *Consideraciones sobre la educación artística*, 43-49.

63 José Miguel Cortés, *El cuerpo mutilado y la angustia de muerte en el arte* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1996), 106.

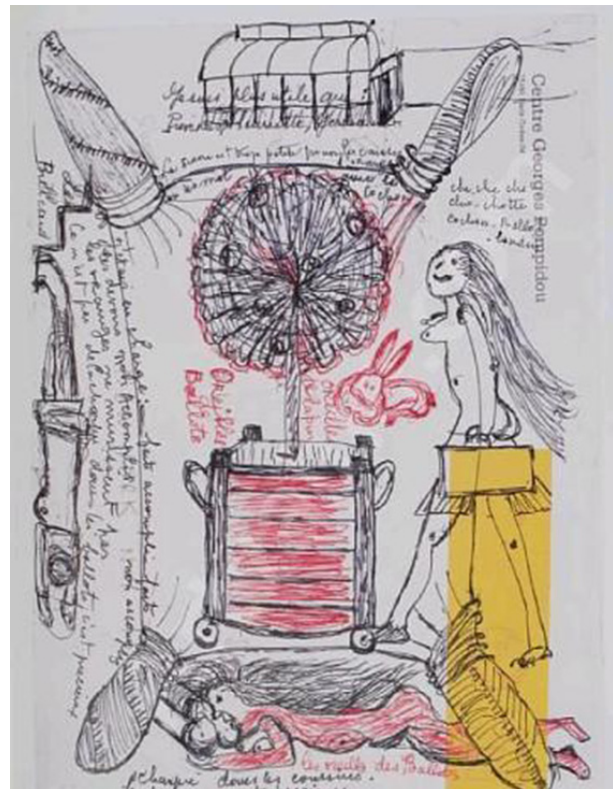
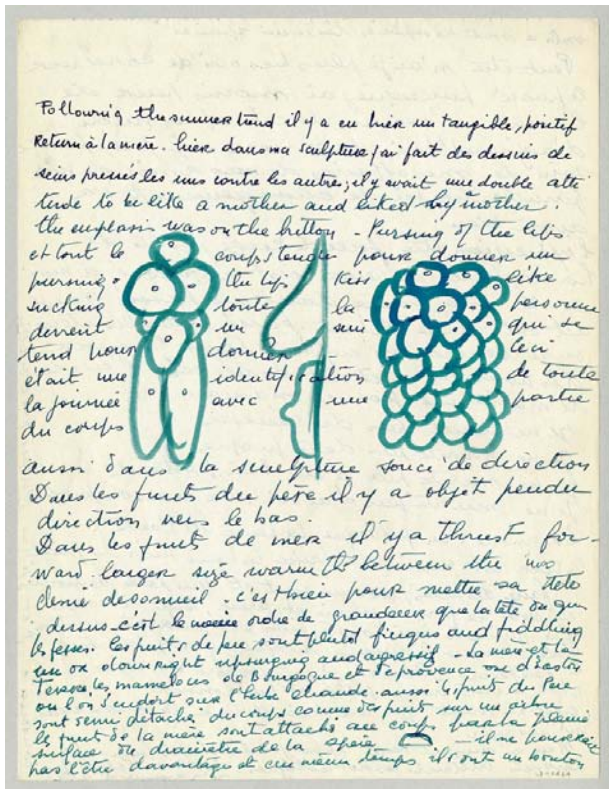


Foto 16.

Louise Bourgeois

Hojas perdidas, 1959.

Medidas: 27.9 X21.6 cm.

Archivo de Louise Bourgeois, Nueva York.

Foto 17.

Louise Bourgeois

Dibujo del diario de la artista

refugio y una prisión a la vez, como un lugar portador de identidad y de memoria, como un espacio impregnado de historia. En este punto es relevante mencionar las palabras que la artista expresó en una entrevista: “En la época de las *Femme Maison* el masoquismo se manifestaba de dos maneras: sentía como que no tenía derecho a tener hijos ni a ser artista, ..Siempre hay algo que nos estamos negando a nuestro sexo”.⁶⁴

Tomando en cuenta lo anterior es muy probable que además de negar el hogar y lo doméstico, Bourgeois se permita redefinir las estructuras que identifican a la mujer como centro del hogar, puesto que ella entiende el cuerpo mediante las sensaciones

64 Ibid., 119.

que vive en su cuerpo a través de la memoria: sus trazos son la traducción directa de sus emociones e intuiciones que al ser interpretadas implican un reconocimiento de las emociones de las mujeres en general.

Valiéndose del dibujo la artista comprende y hace visibles las percepciones de sus vivencias. Durante toda su vida, Bourgeois escribe diarios personales: el escrito, el hablado y el dibujado –el más importante para ella. En éste último, la artista resolvía cuestiones relativas a traumas personales, al tiempo que tales apuntes visuales fueron el germen de su obra artística.

La artista también establece en sus obras un vínculo entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual, en sus dibujos y grabados se puede observar el modo en que la artista introduce la escritura como una forma de no permitir ningún obstáculo en su lenguaje visual.

El dibujo y la escritura son dos sistemas de interpretar la realidad, son disciplinas muy cercanas al conocimiento que concretan un concepto por medio de signos.⁶⁵ En el caso de los dibujos de Bourgeois, la escritura deviene parte del dibujo, ya que la imagen no ilustra el texto, sino que se vinculan de un modo que los signos complementan el concepto. Para la mencionada artista, el dibujo es una práctica diaria que le permite hacer visibles sus percepciones, sus temas son recurrentes y le prestan elementos que hacen posible un modo de sobrepasar sus propias experiencias: la memoria de sus vivencias se equilibra con el conocimiento que adquiere mediante la interpretación de sus trazos.

Para Bourgeois el dibujo se establece como una necesidad para comprender sus experiencias; asimismo, el dibujo la faculta para desarrollar su propio lenguaje, sus imágenes adquieren sentido en tanto que se relacionan con su propio pensamiento (fotos 16 y 17). Bourgeois dibuja puesto que encuentra en ello una forma de articular su pensamiento: los medios del dibujo le permiten reflejar sus observaciones, sus intuiciones y su más íntima y espontánea visión del mundo. Dibujar coloca a la artista en la situación adecuada para poder encontrar una auténtica verdad: la realidad de la artista.

Basándonos en lo que ha sido expuesto podemos afirmar que tanto Schneemann como Burgeois encuentran en el dibujo las condiciones necesarias para explorar lo más profundo de su ser, sus líneas surgen del impulso corporal y en sus dibujos ellas encuentran las líneas que circundan sus propios cuerpos.

65 Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, 533-538.



CAPITULO III

Propuesta de obra personal

¡Dibujar no es más que un reflejo
de lo que uno es!
Gilberto Aceves Navarro

En este capítulo se hace una breve reflexión sobre la investigación corporal por medio del dibujo. A la par que se ha recabado y estudiado la información teórica sobre el cuerpo, el dibujo y el trabajo que artistas mujeres han desarrollado al respecto, he generado algunas propuestas de dibujo que de manera intuitiva fueron de gran ayuda para guiar la presente investigación en lo tocante a sus conceptos teóricos. Asimismo, se presenta de manera lineal el transcurso de los procesos de exploración y experimentación. Es valioso señalar que todos los ejercicios de dibujo que se realizaron fueron determinantes para llegar a las piezas que se presentan como propuesta final.

Es también importante presentar el proceso de dibujo y los dibujos de este resultado porque conforman la estructura del proyecto y son fundamentales para las conclusiones finales de este trabajo de investigación, de tal modo que algunos de los dibujos que se obtuvieron son consistentes con el fin de dar un paso hacia nuevas exploraciones, si bien la búsqueda de conocerse a partir del estudio de mi corporalidad no se agota en esta investigación.



III.1. Proceso de experimentación y exploraciones corporales

El dibujo es un proceso de investigación que abre posibilidades de explorar un tema de modo intuitivo, es por esto que en la propuesta de obra personal he desarrollado piezas dibujísticas en torno al reconocimiento corporal e identitario trabajando con mi propio cuerpo.

Atendiendo a las palabras de Jean-Luc Nancy se puede decir que estudiar el espacio corporal es una manera de entender la presencia y las experiencias surgidas desde el cuerpo. El filósofo menciona lo siguiente:

Los cuerpos no son de lo «pleno», del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el 'espacio abierto', es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el lugar. Los cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un «aquí», «he aquí», para el éste. El cuerpo lugar no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. Sin falo y acéfalo en todos los sentidos, si se puede decir. Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada.⁶⁶

El cuerpo como espacio de la existencia es un contenedor de lo que se vive y se va registrando en las percepciones sensoriales en todo momento y en todas las experiencias de la vida, de tal modo que, como primer paso, desarrollé exploraciones de mi espacio corporal a partir de las sensaciones táctiles.

El proceso ha consistido en hacer recorridos repetitivos por todo mi cuerpo, mientras una mano recorre el cuerpo, la otra mano dibuja lo que es sentido. En su representación los trazos manifiestan las sensaciones que surgen a partir del contacto con la piel, haciendo distinción entre los tonos cálidos y fríos de las diferentes zonas corporales con líneas de diferentes colores (foto 18).

El dibujo muestra un mapeo térmico del cuerpo y las formas de los miembros corporales casi desaparecen en función de las sensaciones táctiles, lo importante en este ejercicio no es el dibujo registrado, sino la experiencia sensitiva del espacio corporal.

66 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (París: Arena, 2003), 16.

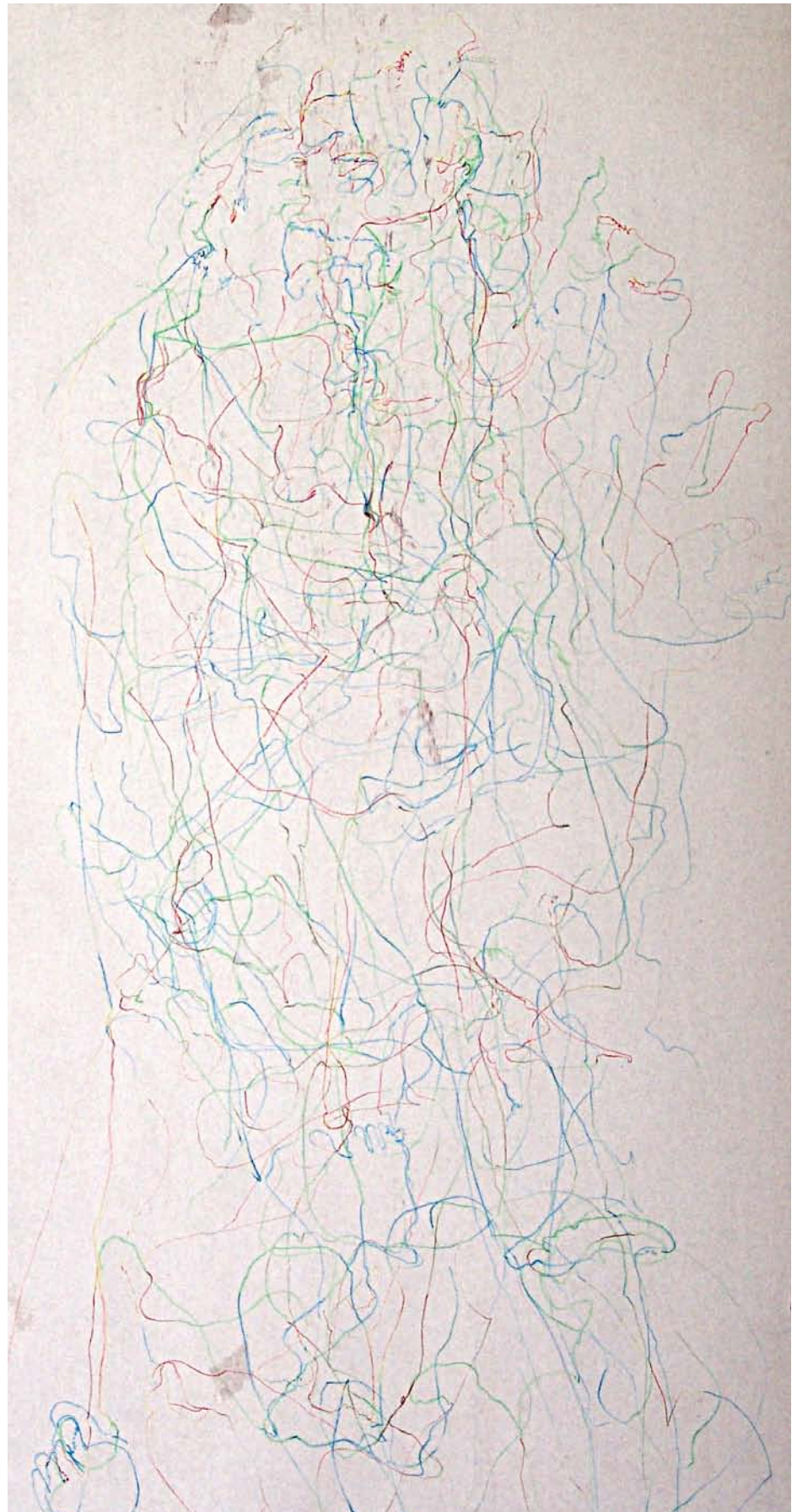


Foto 18.

Ruth M. Pamatz

Exploraciones corporales. Dibujo térmico 1, 2012.

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Medidas: 58 X 90 cm.

La líneas de color cálido distinguen las zonas con más temperatura en el cuerpo, mientras los colores fríos muestran las zonas corporales con menor temperatura.

Se hacen evidentes las partes del cuerpo que se hundeen y las que salen mediante líneas más oscuras o más claras, y se atienden también las zonas a partir de su temperatura, diferenciándolas con tonos cálidos o fríos.

Gran parte del ejercicio se desarrolló con los ojos cerrados con el fin de prestar mayor atención a los detalles de la textura y temperatura de la piel. Se trazaron las líneas con la mano derecha en sincronía con el movimiento y la dirección del recorrido del dedo de la mano izquierda. Los ojos sólo se abrían para rotar el lápiz de colores atendiendo a la temperatura, pero sin mirar el papel.

De igual manera, a partir del tacto realicé un segundo dibujo (foto 19), siguiendo el recorrido corporal de una mano mientras la otra dibuja, enfocándome en registrar la información de la percepción de las texturas de la piel y de las formas usando una barra de grafito para representar las sensaciones mediante diferentes grosores de líneas. Tocar el cuerpo con la mano completa se traduce en trazos de líneas gruesas y manchas, las líneas punteadas indican las zonas con texturas rugosas o con pelo.

También este dibujo se trazó en su mayoría manteniendo los ojos cerrados, abriéndolos únicamente para observar el lugar donde la línea fue recién trazada para continuar con otra. Se inició cada trazo partiendo de las rodillas como centro, y de ahí se dirigió hacia los lados, hacia arriba o hacia abajo, doblando o extendiendo las rodillas para con ello tratar de alcanzar a tocar todo el cuerpo.

Con el dibujo *Autorretrato táctil* se puede observar que fue mayor la influencia que ejerce la parte lógica de nuestro cerebro para poder construir las formas más reconocibles. A diferencia del *Dibujo térmico* en el que las formas casi se perdieron por completo, en *Autorretrato táctil* es posible reconocerlas; además, es posible que en ciertos momentos también las líneas aparezcan más imperceptiblemente.

La importancia de mantener los ojos cerrados, tal como los ejercicios de contorno puro, ha sido tratar de generar dibujos de autorretrato en los que las líneas sensibles generen un conocimiento más intuitivo sobre la triada cuerpo-espacio-identidad. Posteriormente a la elaboración de estos dibujos he desarrollado dos obras más: *Autorretrato a través del espejo* y *Cuerpos en construcción*, de ambos se hablará con detalle más adelante (fotos 30, 38 y 41).

El cuerpo como lugar de existencia se proyecta hacia el espacio exterior y se construye como el cuerpo social. En estas exploraciones surge una serie de seis dibujos sobre papel milimétrico con trazos casi caligráficos (foto 20). El espacio exterior es el que



Foto 19.

Ruth M. Pamatz

Exploraciones corporales. Autorretrato táctil, 2012.

Técnica: Barra de grafito sobre papel.

Medidas: 25 X 90 cm.

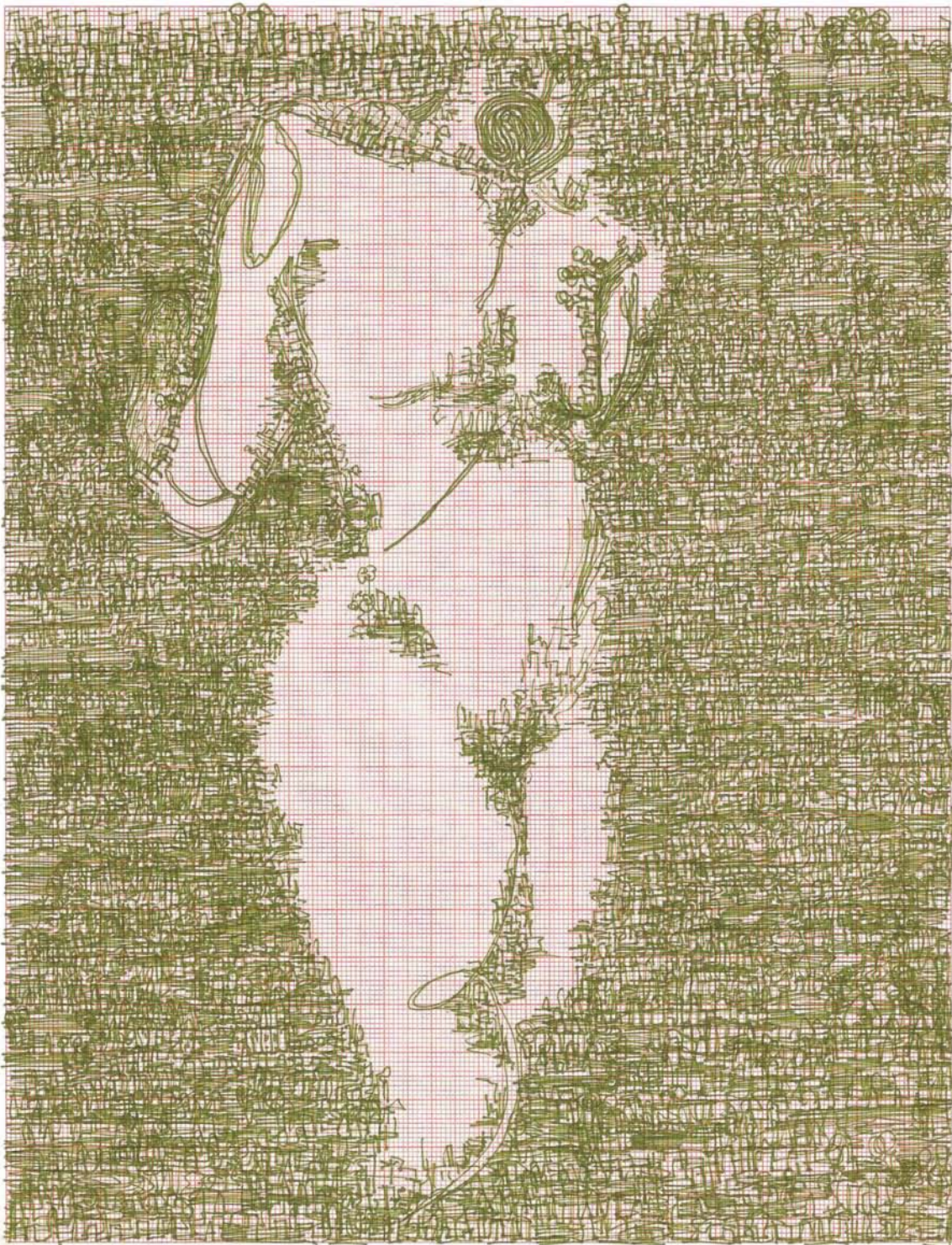


Foto 20.

Ruth M. Pamatz

Serie: Ciudades corporales 1

Técnica: plumón sobre papel milimétrico

Medidas: 21 cm x 29 cm.

Siguiente página: Foto 21.

Ruth M. Pamatz

Serie: Ciudades corporales

Técnica: plumón sobre papel milimétrico

Medidas: 74 cm. X 1.50 m



forma el cuerpo mediante trazos como si se escribieran ciudades, como indica Jean-Luc Nancy: tocar el cuerpo es escribir el cuerpo con lo incorporal de sentido.⁶⁷

Tomando como pretexto *Las Ciudades invisibles* esta serie de dibujos intenta mostrar el contexto social como constructor de la corporalidad de los sujetos que lo habitan.⁶⁸ Las ciudades de Ítalo Calvino son inventadas desde un punto de vista de las ciudades modernas. A partir de ellas, el autor reflexiona sobre los problemas y las utopías en las ciudades, aunque lo que es interesante para realizar estos dibujos es retomar el imaginario de las ciudades para construir la identidad del sujeto que las habita.

Los límites en el cuerpo no existen, el dibujo es un medio que nos permite concretar los contornos de las formas como una hendidura que se abre hacia el espacio intercultural. La construcción del espacio social es un modo de tocar los bordes corporales, se entiende un cuerpo a partir de la sociedad en que vivimos y el concepto del cuerpo femenino se ha construido mediante actos repetitivos como la forma en que debe vestirse, comportarse y diferenciarse.

El proceso de realización de los dibujos fue semejante a ir escribiendo los espacios que conforman las ciudades en un sólo trazo, a modo de construir a partir de lo externo el cuerpo femenino. Las líneas se convierten en signos que evocan el sentido del contexto social que hace surgir la presencia del sujeto.

También los *Paisajes corporales* (Foto 22) son una construcción del cuerpo social en movimiento. Al viajar en un auto y mirar por la ventanilla las imágenes aparecen alargadas, de modo que dibujarlas requiere de la observación de un punto que se mueve para sugerir una línea.

Los dibujos de estos paisajes surgen de la calca de los paisajes en movimiento para construir imaginarios corporales. El espacio construye los cuerpos, toca los bordes y los atraviesa para conformarlos así, en cuerpos que cobran sentido a partir del espacio y de su dinamismo.

Este movimiento externo hace evidente que todo lo que está fuera del cuerpo construye el sentido de la corporalidad, le da forma y una identidad, pero el cuerpo nunca permanecerá estático. La percepción ya es en sí una deformación de la realidad, de tal modo que siempre habrá un modo de resignificar la percepción de lo que vemos y de cómo nos vemos. Tal como lo menciona Lehrer, el cerebro no es de mármol, es de arcilla, lo cual genera en el ser humano la capacidad de modificar sus percepciones libremente.⁶⁹

67 Ibid., 13-14.

68 Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 2011).

69 Lehrer, *Proust y la Neurociencia*. 67.

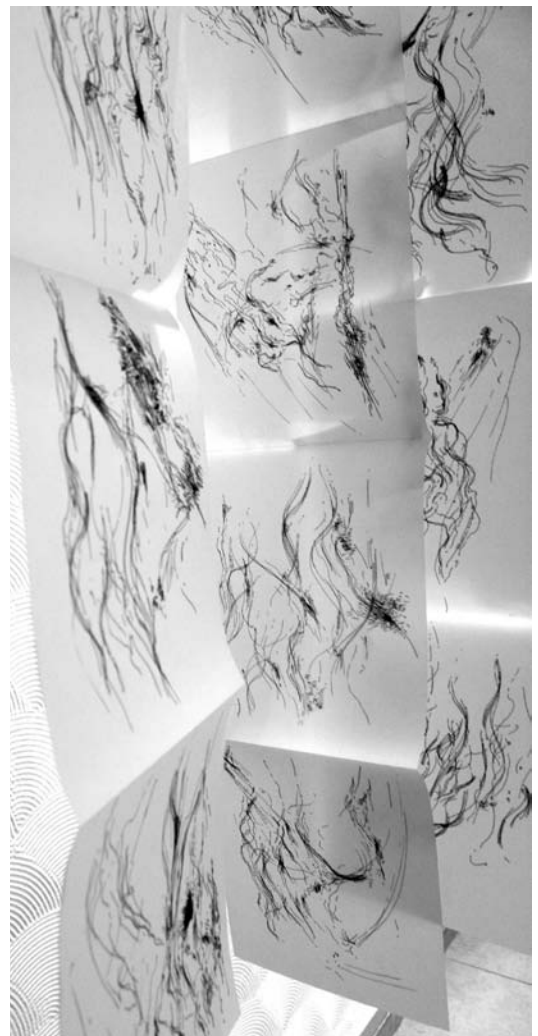
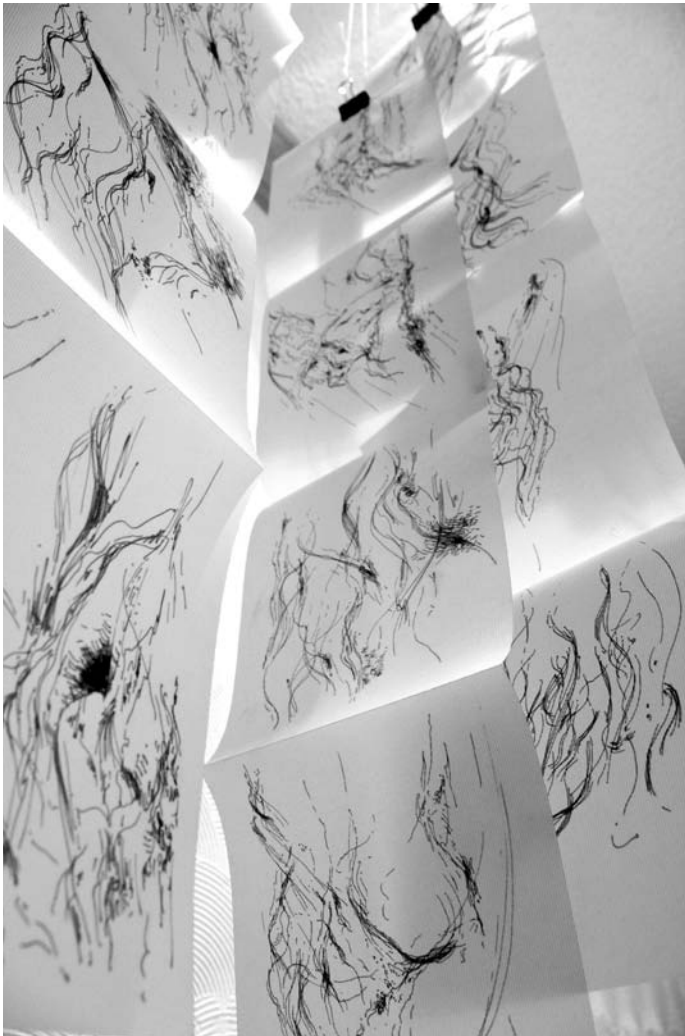


Foto 22.

Ruth M. Pamatz

Paisajes corporales

Técnica: tinta sobre papel albanene

Dimensiones: tres tiras de 90 X 19.5 cm.

Ahora bien, otro modo de bordear los límites corporales es a partir del cuerpo muerto. La muerte o la ausencia son evidencia del proceso de deconstrucción de los cuerpos, la alteración en la materia a partir de la putrefacción de la carne, sugieren su fluidez con el entorno, en un ciclo de transformación constante, la materia no deja de existir, simplemente pasa a otro estado, sea un cuerpo sepultado o un cuerpo cremado (fotos 23 y 24).

Para Jean-Luc Nancy, un cuerpo parece cobrar sentido cuando está muerto: el cuerpo paralizado es la tumba del alma, la muerte es el cuerpo de la existencia.⁷⁰ Así también, la muerte anuncia la transformación material del cuerpo-contenedor del alma.

Considero, sin embargo, que el cuerpo-cadáver frío e inmóvil, revive en otredad. En la visión del poeta del cuerpo, Walt Whitman, la materia corporal deviene en el renacimiento de nuevas formas en la naturaleza, la hierba: esa inmensa cabellera que cubre las tumbas, que es la transpiración de los cuerpos de jóvenes, mujeres, ancia-



Foto 22.

Ruth M. Pamatz

dibujo sobre la ausencia.

Técnica: plumón sobre papel.

Medidas: 42 X 21 cm.



nos y niños, siguen siendo en cierto modo cuerpos vivos que nutren la tierra y sus retoños.⁷¹

Esta visión cíclica de la naturaleza es también una recreación del cuerpo-alma de los muertos en los recuerdos de los vivos. El recuerdo es el detonante que me condujo a realizar la pieza *Líneas sobre la ausencia* (Fotos 25 y 26). El proceso para realizar estos rostros tridimensionales fue modelar a partir de la memoria la imagen de las mujeres de mi familia que han muerto.

Posteriormente hice moldes para vaciar en barro cada uno de los rostros. El barro no se coció con la finalidad de que el material adquiriera cuarteaduras y con ello encontrar las líneas que se dibujan en el proceso de transformación del barro al polvo (fotos 27 y 28). En este proceso dibujístico se buscó hacer evidente la transformación y la fluidez del ser, mostrar que un cuerpo no puede estar contenido en sus límites presentando el cuerpo abyecto. El dibujo en esta pieza, surge a partir del proceso de la modificación de la materia, en donde el dibujante no toma el control del trazo, la idea de la transformación es la que cataliza la acción dibujística.

70 Jean-Luc Nancy, *Indicios sobre el cuerpo* (Buenos Aires: La Cebra, 2007), 20.

71 Withman, *Hojas de hierba*.

Foto 24 .

Ruth M. Pamatz

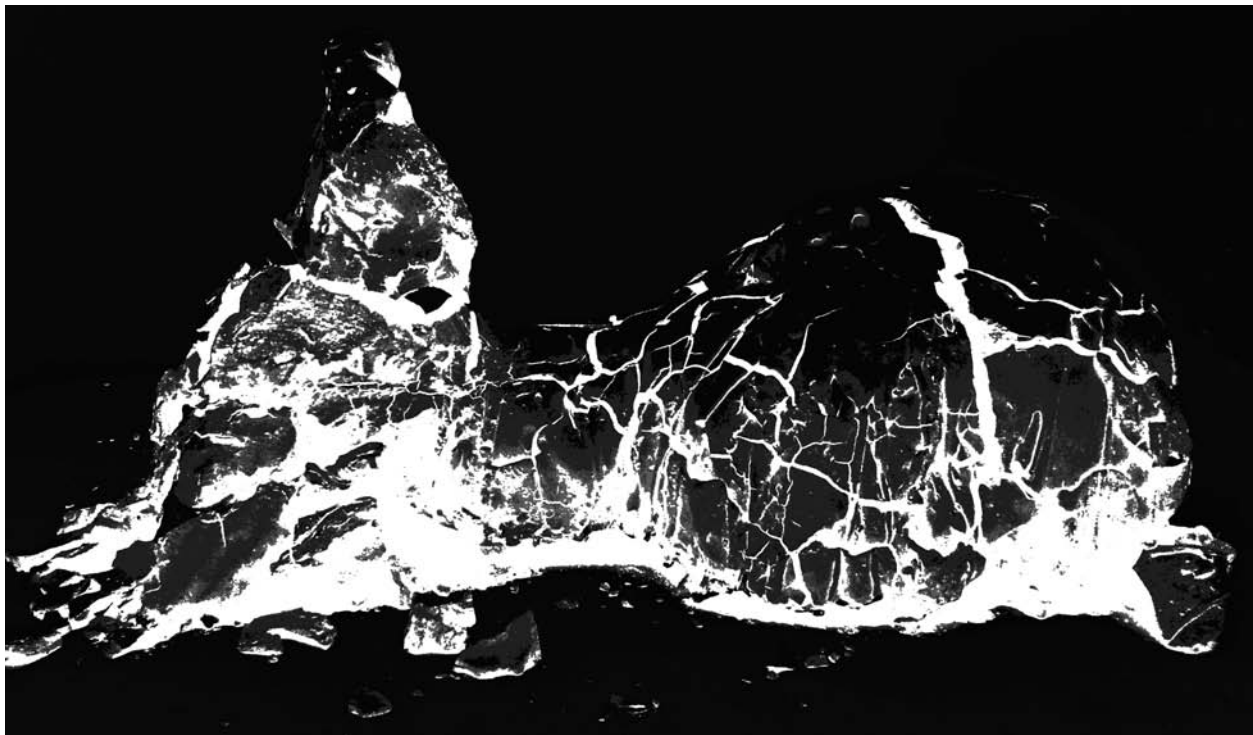
De la serie exploraciones corporales: Ausencia 1, Asuencia 2 y Aseuncia 3.

Técnica: Monotipo, acrílico y tinta sobre papel.

Medidas: 48 X 33 cm.

En estos dibujos la búsqueda del sentido del cuerpo mortal resultan en formas que están fuera de control del dibujante, de la misma forma que la muerte es algo que está fuera del control del ser humano.

Se trazaron los dibujos sobre un vidrio y después se transfirieron al papel con el afán de obtener manchas líneas y texturas al azar.



Fotos 25 y 26.

Ruth M. Pamatz

Líneas sobre la ausencia

Técnica: Barro, fotografía y manipulación digital

Las líneas y manchas son el resultado de la desintegración material de las esculturas de barro, el registro fotográfico fue manipulado digitalmente para hacer evidentes los trazos dibujísticos de la transformación del material.



A diferencia de las formas tradicionales de generar un dibujo, en esta pieza las líneas son el resultado de la alteración de la materia, el dibujo parte del concepto del cuerpo muerto en donde se dibujan las grietas de la sublevación del cuerpo y del pensamiento sobre la muerte.

El sentido del cuerpo-muerto se representa con las líneas que marcan los límites, que se desdibujan con el paso del tiempo. La experiencia personal con esta pieza, permite ordenar los recuerdos y las emociones en perspectiva del conocimiento de las cosas, en este caso se entiende que no existen límites en el espacio corporal, el cuerpo pertenece a todo al espacio.

Un cuerpo siempre está en contacto entre su interior y su exterior. Un proceso muy básico que nos remite a ese intercambio corporal es la respiración: reflexionar en ello nos permite enfocarnos en la inhalación y la exhalación y el dibujo es una excelente estrategia para registrar la experiencia vital del cuerpo.

Nunca nos detenemos a pensar si estamos respirando o no, pero hacernos conscientes de dicho proceso corporal nos hace reconocer el ritmo y dinamismo del funcionamiento del cuerpo físico. *Exploraciones mediante la respiración* (foto 29) es una serie que indaga en la inhalación-exhalación enfocándose en los órganos corporales.

Las sensaciones de este proceso de respiración y dibujo se registraron mediante un trazo vertical continuo de izquierda a derecha en el que el rumbo de las líneas cambia de acuerdo con la profundidad y el tiempo de la respiración, el órgano visualizado y la dirección de las líneas trazadas anteriormente. El cuerpo escapa a cada exhalación configurándose en línea que fluye, tornándose en trazos de carne, de órganos y deseos.

Esta serie consta de cinco dibujos, cada uno es una capa sensorial que al estar articulada en cortes es tal que “...cada parte puede ser tomada como una parte que comunica, compone la totalidad, al mismo tiempo que puede ser sustituido, por otro trazo, tono...”⁷²

Fotos 27 y 28.

En la foto de arriba se muestra el proceso de modelado en plastilina de los rostros.

En la foto de abajo se puede observar el vaciado en barro de unos de los rostros.

72 Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, 435.

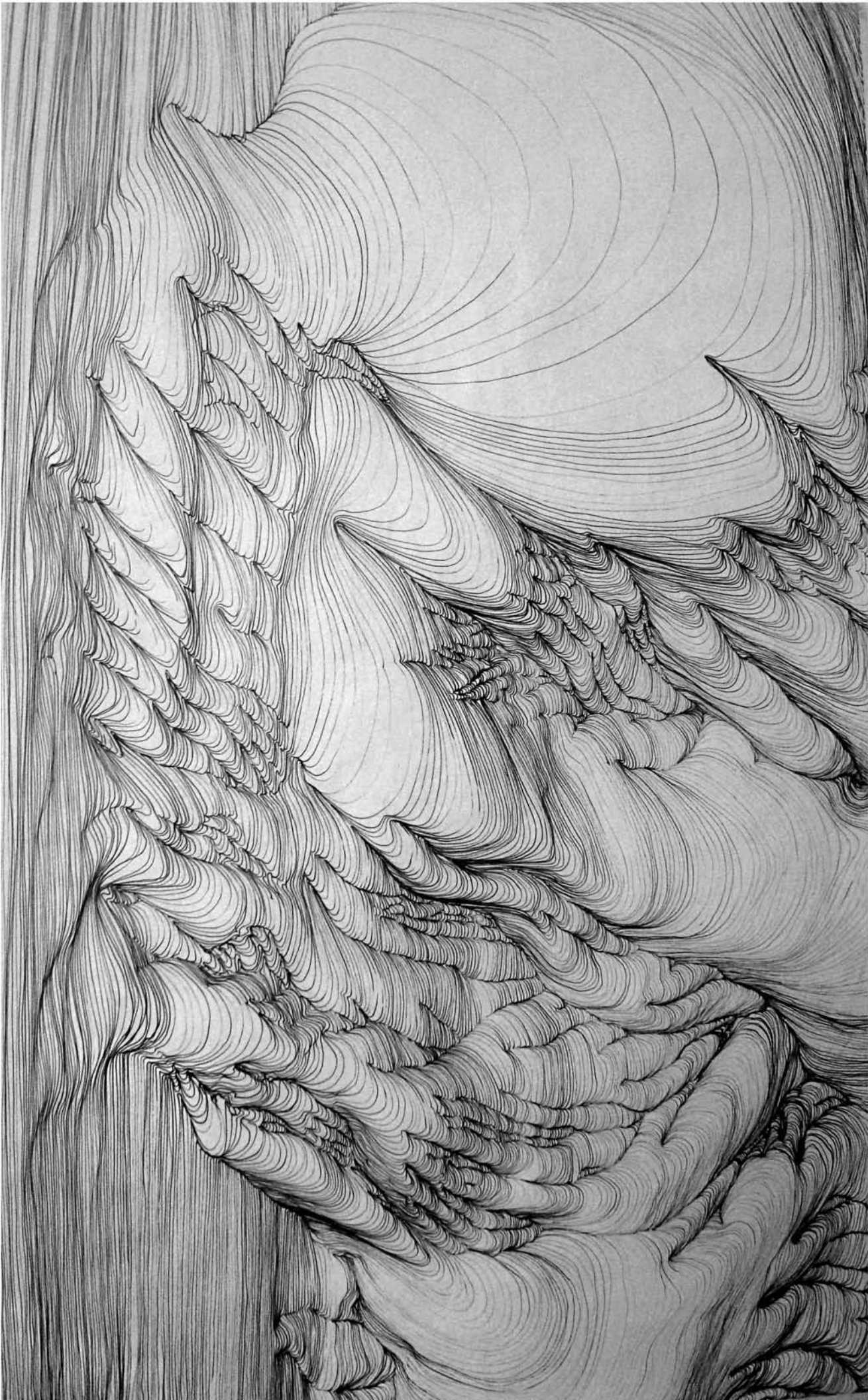
Foto 29.

Ruth M. Pamatz

Exploraciones corporales mediante la respiración

Técnica: tinta sobre papel

Dimensiones: 21 cm x 29 cm.











Sensibilizar cada uno de los órganos conduce a visualizar la corporalidad. Si cada dibujo es un mapeo de la sensibilización orgánica, entonces al visualizar todas las capas juntas tenemos una representación de un cuerpo funcionando en unidad rítmica.

Estar en contacto con el propio cuerpo es conocerse así mismo, percibirse libremente es recorrerse. Whitman menciona en sus poemas que el recorrido por el bosque metafóricamente es el recorrido en el propio cuerpo: “Mi respiración e inspiración, el latido de mi corazón, el paso de la sangre y del aire por mis pulmones” es el conocimiento del ser y del mundo.⁷³

El cuerpo no está separado de su contexto, el cuerpo es una unidad dinámica, todo en él funciona rítmicamente. El cerebro con el cuerpo y todo en el cuerpo con el universo. “El cuerpo toca todo con las puntas de sus dedos, todo termina por hacer cuerpo”, un cuerpo cósmico toca el universo.⁷⁴

En la poesía de Walt Whitman el poeta reconoce el yo unido a todo: el poeta se identifica con todos los hombres, las mujeres y con todas las cosas del mundo alcanzando el carácter cósmico total.⁷⁵ Incluso las relaciones interpersonales son de algún modo estructuras que forman la identidad mediante la otredad.⁷⁶

Somos un cuerpo en unidad, individual y altamente relacionado con su contexto. Cuando se reconocen las estructuras que conforman la identidad se abre la posibilidad de modificar sus componentes, como un modo de empoderamiento político del cuerpo.

En el proceso de dibujo de *Autorretrato. Exploraciones a través del espejo* (foto 30) se generó un acercamiento entre las relaciones del espacio corporal y el “otro”, las percepciones y la identidad. El dibujo es un registro gestual de la imagen a través del es-

73 Withman, *Canto a mí mismo*, 70.

74 Nancy, *Indicios sobre el cuerpo*, 26.

75 Whitman, *Canto a mí mismo*.

76 Lacan propone que las estructuras que construyen la identidad del “yo” se basan en el reconocimiento del “otro”. El sujeto del psicoanálisis que se mira frente al espejo.

Siguiente página: Foto 26.

Ruth M. Pamatz

Acción

Exploraciones a través del espejo

Técnica: plumón sobre plástico autoadherible

Dimensiones: Variables

FAD-Xochimilco, UNAM, diciembre 2013,

Registro de la pieza que formó parte de la exposición *Trazo Abierto. Exploraciones de dibujo liminales de dibujo*. FAD Xochimilco, UNAM, 2013.





a



b



c



d

Foto 31.

Pruebas preliminares realizadas en diferentes espejos antes de realizar *Exploraciones a través del espejo*. Se realizaron pruebas en casa (a), en la Unidad de Posgrado de la UNAM (b y d) y en la FAD Xochimilco(c).

pejo y de la idea preconcebida del yo, ambas concepciones surgen del desplazamiento del cuerpo en el espacio del tiempo que dura la acción.

El concepto de la pieza plantea el principio básico del reconocimiento de la identidad trazando los bordes corporales que se modifican según la percepción y perspectiva de la mirada a través del espejo, las líneas son el vestigio de la experiencia sensible entre el espacio interior del yo y la forma del yo.

El dibujo me proporcionó en este caso la experiencia para representar el espacio y el tiempo del yo. Como bien menciona Gómez Molina, el recurso del “yo íntimo es el intento de dibujo, desde su propia convulsión, desde el gesto primario, el valor absoluto de la verdad del individuo.”⁷⁷

El espacio es la percepción mediante la intuición de las formas físicas internas y externas que posibilitan una experiencia.⁷⁸

En *Autorretrato. Exploraciones a través del espejo* las formas del sentido externo son los contornos del cuerpo como representación del cuerpo existente en el espacio y el tiempo que dan forma al sentido interno que hace posible percibir los estados internos del yo en una secuencia temporal.

Al realizar el dibujo se estableció un diálogo entre la imagen reflejada en el espejo y el espacio corporal, entre lo interno y lo externo, entre los imaginarios que construyen la mente y la percepción obtenida del sujeto que funciona como el “Otro” a partir del reflejo.

La materialidad del cuerpo se representa en el acto de dibujar mediante las delimitaciones anatómicas como parte de una identificación externalizada, basándome en los contornos corporales, pero también adquiere sentido mediante su construcción en tanto su espacialidad, temporalidad y sus relaciones con lo “otro”. De este modo, se va construyendo la identidad del sujeto.

El yo no es ni interior ni exterior, sólo es un sitio inestable donde hay únicamente una negociación del espacio interior y el exterior, la imagen del cuerpo proporciona una imagen de sus fronteras o límites.

El concepto de lo que pensamos que somos es un pensamiento completamente contaminado por tanto por lo que ha sido culturalmente aprendido e impuesto como por lo que vemos, que no es más que una ilusión, es una alteración de la realidad. El yo es un ser desvirtuado por el pensamiento y las percepciones, es por esto que afrontarse en el espejo es ordenar las piezas que configuran la identidad.

77 Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, 125.

78 Isabel Cabrera, “El espacio kantiano: interpretaciones recientes”, *Dianoia* 4,0 (1994), 143-176.

En el cuerpo.... Y su construcción. Si antes de enfrentarse al espejo el cuerpo está dividido en piezas ello implica que el reflejarse obra como una especie de extrapolación que, mediante una sinécdoque, hace que esas piezas o partes lleguen a representar (en el espejo y gracias al espejo) la totalidad...⁷⁹

Reflejarme fue percibirme y pensarme en totalidad con el cuerpo, comprender la estructura de los pensamientos que nos construyen, es un buen inicio para reconstruir la identidad: “(...) el dibujo en acción es el que permite nombrar las transformaciones, él mismo es puro movimiento”, Matisse lo definía como una línea con memoria.⁸⁰

El dibujo en acción creó, además, relaciones con los espectadores de la obra. En *Autorretrato, exploraciones a través del espejo*, algunas de las chicas que observaron la acción se propusieron participar ayudando a colocar el plástico sobre el vidrio o dibujando.

La impresión que logré percibir en algunos casos fue como la de haber interrumpido el hábito de ir a lavarse la manos y observarse en el espejo. Algunas chicas simplemente prefirieron no verse y algunas buscaron algún espacio entre líneas para observarse a través del espejo formando parte del espacio del dibujo. El espacio corporal también implica el espacio circundante.

Finalmente, realicé un dibujo a partir del movimiento corporal. Con el cuerpo se toca el espacio en el que éste se mueve, el dibujo es prolongación de un cuerpo en movimiento.

Para esta pieza confeccioné un traje de licra en el que he insertado barras de grafito, de modo que fuera posible dibujar con el cuerpo. *Dibujos corporales (Piel de grafito) dibujo 1* (fotos 32, 33, 34 y 35) tiene como finalidad utilizar el cuerpo como una herramienta en la que el cuerpo vestido con una piel de grafito permita registrar el impulso del cuerpo en movimiento en la acción del dibujo en sí mismo.

El movimiento corporal fue instintivo para crear trazos involuntarios. El garabateo y los trazos espontáneos del cuerpo, pueden llevar a los individuos a reconocerse dentro de las pulsiones naturales del ser humano, su instinto y su temperamento en la forma más pura.

En el acto de dibujar con el cuerpo se produce un contacto directo con los materiales, y como bien dice Gómez Molina “el soporte sobre el que se expande la acción

79 Judith Butler, *Cuerpos que importan*, p. 127-128

80 Juan José Gómez Molina, *Dibujo y Profesión* (Madrid: Cátedra, 2007), 14.



Foto 32.

Ruth M. Pamatz

Acción

Dibujos Corporales. Piel de grafito. Dibujo 1.

Grafito sobre papel

Dimensiones: 1.5 X 3 m.

Unidad de Posgrado de la FAD-UNAM, 2013.



Foto 33.

Ruth M. Pamatz

Traje y máscara de grafito

Tela y grafito

Dimensiones: variables, 2013.



Foto 34.

Ruth M. Pamatz

Piel de gráfito

Fotografía, 2013.

Siguiente página: foto 35.

Registro de acción realizada en las instalaciones de la Unidad de Posgrado de la FAD-UNAM, 2013.



del dibujante es un órgano vivo” que toma la forma de los desplazamientos del cuerpo y sus resistencias, muestra el repertorio de una acción corporal.⁸¹

De este modo el dibujo se convirtió en una extensión del cuerpo, todo el cuerpo participó en el trazo, la agitación de la actividad se articuló en líneas que marcan una trayectoria, en la que el cuerpo social limitado y alienado ha encontrado en la acción una forma libre de desplazarse entre sus límites.

Considero que a partir del proceso de exploraciones dibujísticas que integran mi propuesta he podido poner especial atención a diversas sensaciones en mi cuerpo que no reconocía previamente, además he sido capaz de percibir cada parte corporal de una manera peculiar que podría compararse con ir explorando una montaña mediante un recorrido en el que se van observando paulatinamente las características del suelo y de la vegetación. Este acercamiento a mi propio cuerpo me ha procurado una consciencia más abarcadora de mi corporalidad semejante a aquella que se genera, si bien en un caso más restringido, cuando tocamos nuestra propia piel y nos hacemos conscientes de su textura, su temperatura y la forma en cada zona del cuerpo en una experiencia táctil.

Somos un cuerpo que ha sido olvidado tanto por cuestiones culturales como por el efecto de la cotidianidad, pero reconocer el órgano sensitivo de la piel es como experimentarse encarnando la corporalidad. De igual manera, al percibir los órganos internos podemos ser conscientes de su funcionamiento: un latido, una punzada, un dolor que deja en la memoria una marca de su existencia en nuestro espacio corporal.

Enfocar la respiración y concebirla como un proceso vital que nos ubica en el espacio y enfrentar la imagen nuestra ante el espejo y pensar la muerte como una forma de ausencia en el espacio me permitieron reflexionar sobre

81 Gómez Molina, *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música* (Madrid: Cátedra, 2007), 17.

cómo, en lo que toca al cuerpo, los límites entre lo interno y lo externo se relacionan constantemente, los bordes se diluyen; entiendo que somos cuerpos en el espacio pleno.

Las sensaciones, emociones y memorias en mis dibujos son parte de la construcción de mi identidad. La experiencia de dibujar es, como ya mencionaba, un encuentro con un saber sensible a partir del cual puedo intuir que han cambiado de cierto modo la percepción de mi corporalidad y de la otredad, del mismo modo que puedo resignificar mis sentimientos sobre la muerte y reordenar, en cierto sentido, mis emociones.

En las dos piezas de las que hablaré a continuación se concentra esta reflexión. En la primera, *Serie Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel* (foto 33), trato las emociones y la memoria sobre la corporalidad encarnada a partir de experiencias sensitivas. En la segunda, *Cuerpos en Construcción* (foto 38) trato la experiencia corporal que se significa en el espacio.

III.2. Serie Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel

La idea que concebimos sobre la identidad corporal es un constructo de la cultura y de la historia personal de cada individuo. Ésta hace que una persona sea de una raza, una nacionalidad, o bien adopte determinadas actitudes, comportamientos o, incluso, un modo de vestir, entre otras cosas. Todos estos elementos se conjugan con las experiencias de vida de cada individuo.

Explorar la identidad corporal, mediante el dibujo, hace posible formalizar la estructura de lo que se vive en el cuerpo, concretando las sensaciones mediante el reconocimiento de los símbolos que dan sentido a las sensaciones, pero al salirse de estos signos, explorando los umbrales de la propia consciencia para salirse de los propios contornos, el dibujo también puede llevarnos a experimentar nuevas sensaciones visuales que generen conocimiento al crear nuevos lenguajes.⁸²

El cuerpo como espacio de identidad y transformación se abre a las concepciones sobre él mismo: reflexionar sobre la corporalidad nos lleva a recorrerla y percibirla como un espacio en el que se da la interrelación de los deseos, las sensaciones y los impulsos con el exterior, lo cual muestra el flujo de residuos de violencia, vestigios de dramas psíquicos o situaciones que desembocan en la fragmentación.

Para hacer visibles las sensaciones en un dibujo se requiere captar las fuerzas que incitan a los cuerpos a hacerse presentes. Para Nicolaidis, captar la energía de

82 Aquí se maneja *contorno* como *umbral* y se relaciona con los contornos del dibujo.

las posturas y movimientos del cuerpo es captar la presencia de la que nos habla Deleuze.⁸³ La presencia en un dibujo es la fuerza captada desde el cuerpo del dibujante que se traslada, por medio del trazo, mediante el impulso de la mano.⁸⁴ La presencia llega antes que la palabra, se instala en las redes nerviosas, no hay explicación lógica de las sensaciones que se perciben y se convierten en la pura presencia de la carne y de los órganos de un cuerpo abierto. La semejanza con las formas se pierde y surge el cuerpo por medio del código.

Dibujar incorporando los sentidos me hace posible concretar mis percepciones y extraer la sustancia del propio cuerpo como auto-reconocimiento, de esta manera el trazo sigue el impulso de lo sentido por medio de líneas y puntos que, orientadas en diferentes direcciones, muestran un diálogo entre el cuerpo y el dibujo.

Indagando sobre mis sensaciones corporales surge la serie de dibujos *Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel* (foto 37) que consta de doce dibujos de tinta sepia sobre papel, de aproximadamente 24 cm. x 17 cm. de dimensión, que aluden a la materia orgánica corporal. En esta serie, he retomado las formas y texturas de piedras erosionadas por el cauce del río como una forma de estudiar el desgaste de los organismos, comparándolo con el proceso fisiológico del cuerpo humano y el deterioro emocional (foto 36). He hecho la elección de tinta color sepia para la elaboración de estos dibujos con la finalidad de que evocara los flujos corporales. Elegí también un papel de un color y textura muy cercano a la piel, de modo que los trazos en esta superficie representaran las huellas del desgaste dentro de un organismo, tal como las cicatrices son la memoria en el órgano más grande del cuerpo.

Con cada dibujo de esta serie exploro las sensaciones por visualizando los órganos corporales y sus funciones vitales, mostrando de esta manera una corporalidad abierta. Así también, en cada elemento de la serie, se van dibujando las sensaciones táctiles de las piedras de tal modo que, sin ver el cuerpo, se dibuja lo que se percibe en el cuerpo y lo sentido con el tacto.

Con el proceso introspectivo del dibujo se desencadenan memorias de algunas experiencias vividas en ciertas zonas del cuerpo. Reapropiarse del cuerpo es producir modificaciones en las formas de percibirse y de resignificar las emociones de la historia personal.

Traer a la memoria las experiencias personales es una forma de resolver conflictos mediante la re-consolidación de los recuerdos. Lehrer menciona que las impresiones de los recuerdos en nuestra mente son imperfectos, puesto que al recordar se están gene-

83 Nicolaidis, *La forma Natural de dibujar*, 5-19.

84 Guilles Deleuze, *Pintura: el concepto de diagrama*, (Buenos Aires: Cactus, 2007).

rando modificaciones en los recuerdos y ese acto nos cambia a nosotros mismos.⁸⁵

La transformación de las memorias corporales da paso a una nueva sensación y se crea un mecanismo de limpieza emocional que se ve reflejado en la estructura de los últimos dibujos en los que intervienen menos líneas para dar paso a un orden distinto. Con el dibujo se exploran, se reconocen y se transforman las percepciones sobre el propio ser.

La composición de los dibujos se estructura a partir de varios centros de energía que en desequilibrio causan tensión, así como las emociones que según su naturaleza causan rigidez o relajación muscular, los cambios en el flujo sanguíneo son causantes de la temperatura del cuerpo o, simplemente, las diferentes sensaciones en la piel, tales como el dolor, la comezón, el ardor o bienestar emocional.

La estructura de la serie *Exploraciones. Dibujos en tinta sepia sobre papel* determina formas con el movimiento interior, estableciendo sus relaciones mediante símbolos por los que le reconocemos: tubos venosos que transportan fluidos, figuraciones de formas circulares que nutren a otros órganos, acumulaciones de carne, cuerpos que florecen y gestan nuevos órganos.

⁸⁵ En las investigaciones a cargo de neurocientíficos se ha encontrado que los recuerdos nos son fieles a la realidad, Lehrer los compara como la copia fotostática hecha a partir de una copia. El hecho de trabajar con los recuerdos que al manifestarse van modificándose constantemente puede ser una solución para pacientes con algún estrés postraumático, bloqueando los recuerdos destructivos que se van recordando, terminan por borrar completamente las angustias de su mente. Véase Lehrer, *Proust y la Neurociencia*, 109-124.





Las líneas en desplazamiento de los centros hacia fuera de la composición ejercen el juego de interrelación entre los límites del cuerpo, llevado a cabo mediante los orificios del cuerpo. Las líneas, que se forman por puntos sucesivos, evocan cambios en el flujo sanguíneo, estos devienen en disminución de la temperatura corporal y los puntos acumulados en ciertas zonas son las texturas extremadamente rugosas.

El uso del formato vertical y de la escala invita a la observación y al análisis. Arnheim menciona que la orientación espacial es un centro dinámico más en la composición: “la dimensión vertical puede ser de la contemplación”.⁸⁶ Por otra parte, la escala implica un acercamiento del espectador para que se pueda sumergir en una observación más íntima.

La contemplación hacia el interior de los bordes corporales es un modo intuitivo de hacerse consciente de las emociones surgidas desde el cuerpo, las cuales se vinculan directamente con los códigos que modelan la identidad. Resignificar los códigos es modificar la forma de percibirse, esto constituye el constructo de identidad primaria donde “las líneas dibujadas tienen el poder de reconstruir mi imaginación”.⁸⁷

86 Rudolf Arnheim, *El poder del centro: estudios sobre la composición en las artes visuales*, (Madrid: Alianza, 1998).

87 John Berguer, *Sobre el dibujo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 101.

Foto 36.

Bocetos realizados a partir de diferentes piedras y conchas de río.

Siguiente página: foto 33.

Ruth M. Pamatz

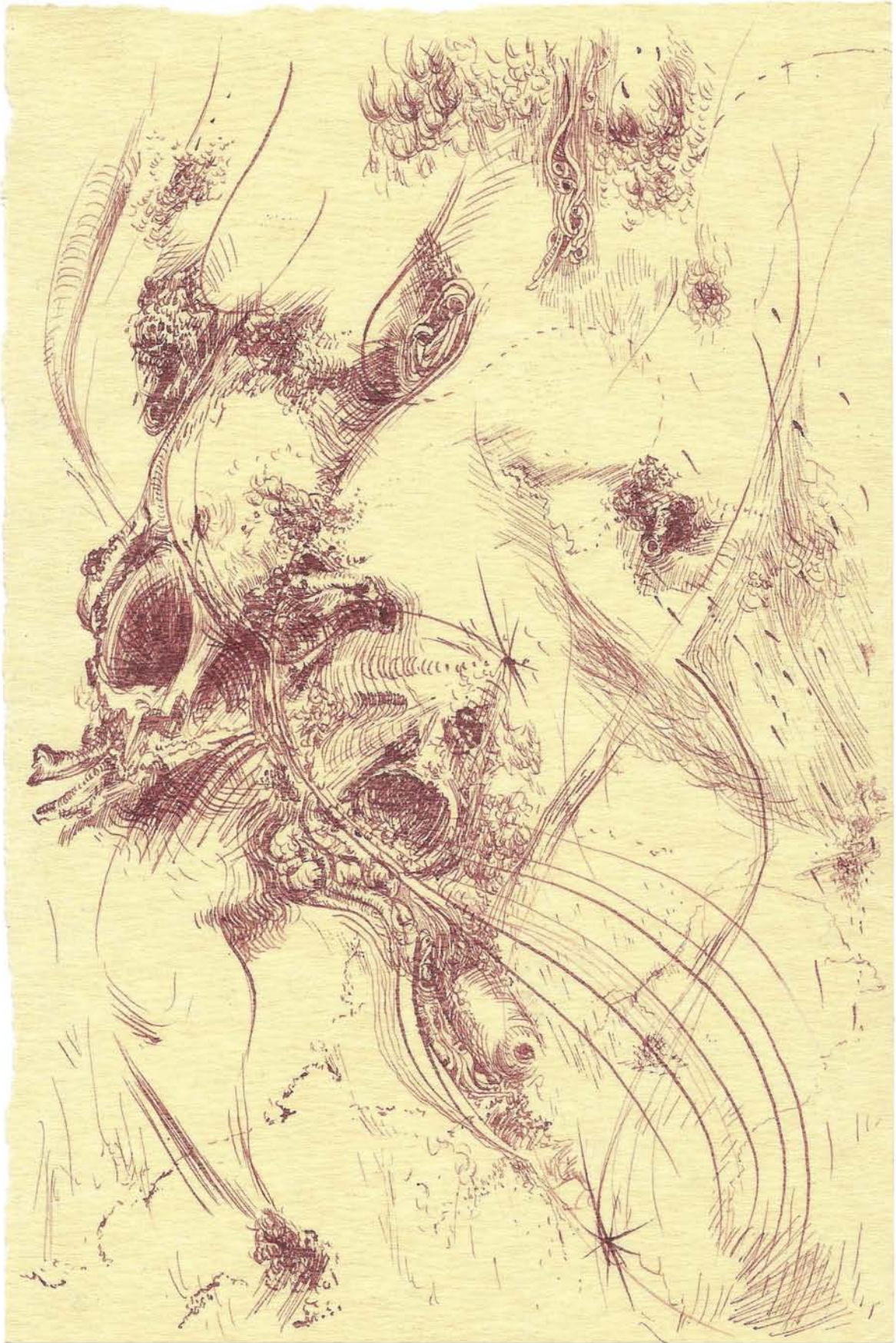
Serie *Exploraciones corporales*

Técnica: Tinta sobre papel

Dimensiones: 24 cm. X 17 cm.

























III.3. Cuerpos en construcción

El cuerpo solo puede pertenecer a la comunidad cuando cobra sentido por sí mismo, un cuerpo significativo no deja de construirse...

Jean-Luc Nancy⁸⁸

Cuerpos en construcción es una obra que surge como una extensión de la pieza *Auto-retrato. Exploraciones a través del espejo*. Asumir el cuerpo y sus relaciones con los espacios, con otros cuerpos y con los objetos es entenderse como un sujeto que ha adquirido su identidad a partir de la cultura, sus relaciones sociales y sus experiencias personales de vida.

Los cuerpos que transitan en la cafetería de la Unidad de Posgrado de la UNAM se construyen mediante sus relaciones con los “otros” y con los objetos del lugar. El vidrio de la cafetería refleja los espacios que están fuera de ella y el espacio corporal se percibe en alteridad, del mismo modo que el sujeto lacaniano identifica su “yo” a partir del “otro” reflejándose en el espejo. El vidrio cumple la función de espejo reflejando los espacios externos, pero además nos permite percibir los espacios internos del lugar donde los cuerpos no cesan de relacionarse.

Cuerpos en Construcción (foto 37) es el dibujo de las ilusiones reflejadas y las percepciones a partir de los intersticios de los cuerpos. Los desplazamientos de las formas corporales y el movimiento de la acción del dibujo van generando superposiciones de líneas y contornos, resultado del cambio en las perspectivas en el tiempo.

El dibujo en acción juega un papel importante, ya que registra contornos alterados, e identidades que se desplazan y se construyen. Los espectadores son parte de la obra, el vínculo que existe entre sus contornos y sus cuerpos se relaciona directamente con sus espacios. Una de las situaciones más interesantes que sucedieron durante el proceso de esta obra fue que varios espectadores buscaron identificar sus formas corporales dentro del dibujo, haciendo una identificación del “yo” con su “yo corporal”, asumieron de esta manera su identidad como parte de un juego de relaciones.

La pieza da cuenta de cómo el sujeto acepta las reglas del espejo y se identifica con los intersticios de su propio cuerpo, la acción de dibujar es una apropiación y una

88 Nancy, *Corpus*, 19.



Foto 38.

Ruth M. Pamatz

Intervención

Cuerpos en construcción

Técnica: marcador para vidrio sobre papel autoadherible sobre vidrio

Dimensiones: variables

Unidad de Posgrado de la UNAM, 23-25 de abril de 2014.



reconfiguración identitaria. El cuerpo se presenta como unión de cuerpo y pensamiento, el sujeto se asume siendo un cuerpo.

Cito ahora un pasaje de *Cuerpos que importan*, de J. Butler, para enfatizar cómo esta apropiación de la que hablo se opone a la fragmentación:



(...) es interesante observar que aquí el carácter fragmentado del cuerpo se supera fantasmáticamente adoptando una especie de armazón o soporte ortopédico, lo cual sugiere que la extensión artificial del cuerpo es parte integrante de su maduración y del sentido acrecentado de control.⁸⁹

Resulta así que se es en el interior de sus bordes a partir de lo que está fuera de ellos, se es consciente de lo que se piensa y por qué se piensa, se aceptan las percepciones como experiencias propias y verdaderas en cada individuo. Reconocer la alteridad es un medio para resignificarse mediante el libre albedrío y dibujar líneas nuevas en las experiencias de cada persona.



Cuerpos en Construcción formó parte de la Muestra del taller de Dibujo Interdisciplinario dentro de las actividades artísticas del 4º Congreso de Alumnos de Posgrado de la UNAM, las cuales tuvieron lugar los días comprendidos del 23 al 25 de

Foto 39.

Ruth M. Pamatz

Proceso de dibujo de *Cuerpos en construcción* 23-25 de abril, 2014.

89 Butler, *Cuerpos que importan*, 127.



Foto 35.

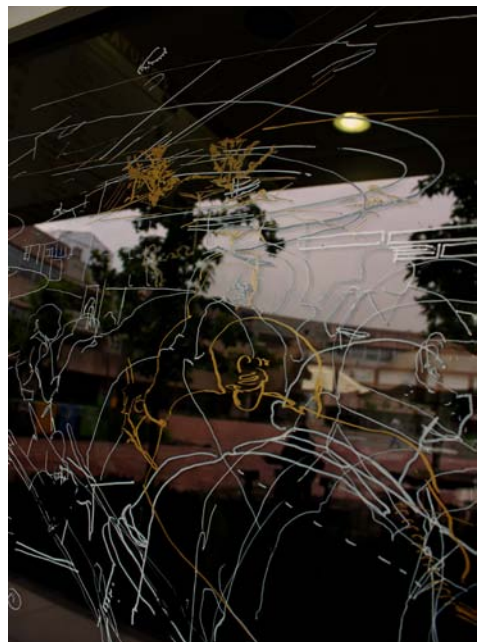
Cuerpos en construcción, 2014 (fragmento).

abril de 2014 en la cafetería de la Unidad de posgrado de la UNAM en Ciudad Universitaria (foto 38, 39 y 40).

La segunda intervención la he realizado en febrero de 2015 de forma permanente también en la cafetería de la Unidad de Posgrado, como parte del 78 Encuentro de Ciencias, Artes y Humanidades del 23 al 26 de febrero de 2015 (foto 41). El dibujo registrado en cada uno de los momentos es el vestigio de los diferentes componentes de la identidad, el tiempo de la acción. El dibujo da la noción de los emplazamientos de momentos constructivos de la identidad, en donde “el consumo de signos culturales no implica ninguna connotación identitaria duradera”, como afirmarían Bourriaud, por lo que el dibujo cambia su forma en los diferentes momentos en que fue realizado.⁹⁰

90 Nicolás Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.), 40.





En esta página y en la página anterior: foto 41.

Ruth M. Pamatz

Intervención

Cuerpos en construcción 2

Técnica: marcador permanente sobre vidrio

Dimensiones: variables

Unidad de Posgrado de la UNAM, 23-26 de febrero de 2015.

Conclusiones

La percepción que se ha tenido del cuerpo humano ha variado según su contexto social, histórico y cultural, el pensamiento occidental ha regulado los cuerpos dotándolos de comportamientos y actitudes que obedezcan las normas civilizatorias de los cuerpos. Las religiones, la filosofía, los avances en la medicina y psicología han influido en la percepción que tenemos sobre nuestros cuerpos. De ser el cuerpo concebido como estando en unidad y armonía con la naturaleza, pasó a tener una condición fragmentaria. Sin embargo, al ser puesta en cuestión esta condición, se genera una nueva forma de percibir el cuerpo en unidad mediante la experiencia de encarnar la propia corporalidad.

Así pues, en su apreciación fragmentada, el cuerpo femenino se vio afectado en mayor medida que el del hombre, ya que en su comparación fue estimado inferior: por ser imperfecto, débil, sensible y emocional —atributos considerados inferiores a los propios de la razón—, y, además, incitar al pecado.

Este pensamiento ha sido la razón principal de estereotipar los cuerpos de los hombres y los cuerpos de las mujeres, sus comportamientos y actitudes, generando eventualmente la diferencia de oportunidades académicas y en el campo laboral, los roles en el hogar, los límites entre lo público y lo privado. Todos estos temas fueron explorados por las mujeres desde diferentes ámbitos cuestionando el poder hegemónico patriarcal en que han sido sometidas. La filosofía y el arte se disponen a generar los discursos propios de su disciplina para generar mayores oportunidades para las mujeres.

Las mujeres artistas buscaron la forma de penetrar en el arte y de mostrar que la visión que un artista varón tenía sobre el cuerpo femenino era la de un cuerpo ideal que no se acercaba a mostrar lo que una mujer es en realidad, lo que siente o lo que experimenta a partir de su propia corporalidad. Estas creadoras fueron capaces de reivindicar

la forma de ver el cuerpo en el arte, el acercamiento que tuvieron con su propio cuerpo les llevó a un estado de conciencia sobre sí mismas. **Las exploraciones sobre la identidad corporal** fueron básicas para entenderse como integrantes de una cultura, donde comprender la alienación dentro de la sociedad occidental, patriarcal y heterosexual es un punto de partida para poder generar discursos en los que se hace visible la presencia de las mujeres de diferentes razas y preferencias sexuales.

Para las mujeres artistas, representarse, dibujando sus propias líneas de vida, fue un modo de empoderamiento del cuerpo femenino. Los dibujos en los diarios de artistas, del cual es ejemplo claro Bourgeois, documentan las emociones y vivencias que configuran la identidad de la artista que al adquirir conciencia de sus emociones y pensamientos pudiera resignificarlos para tomar el control de su vida.

El arte, en general, es una forma de conocimiento, y el dibujo, en particular, es una práctica que desde la niñez nos acerca a ordenar y controlar nuestras percepciones, para dibujar no se necesita más que un objeto que deje huella del trazo y un soporte para dejar la marca. El dibujo es un medio que nos acerca al conocimiento del cuerpo por ser una acción que recurre a las sensaciones que se viven en el cuerpo: las percepciones, emociones y memorias sobre un tema o un objeto son la materia de significativa en un dibujo.

Las artistas que exploraron sus emociones y vivencias se asumen encarnando su corporalidad y su obra habla de su cuerpo. La conciencia que adquirieron sobre sus percepciones fue la apertura hacia un cambio significativo en su pensamiento.

La neurociencia ha comprobado ya que cuando recordamos algún suceso traumático constantemente, se va modificando la percepción que se tiene de éste, como cuando se sacan copias fotostáticas de las copias fotostáticas. Es por eso que dibujar las emociones o experiencias vividas siempre van a causar algún cambio perceptivo en el dibujante.

El pensamiento y la percepción sobre nosotros mismos se puede modificar mientras se adquiere conciencia para lidiar con las normas establecidas. Con el proceso creativo de mi propuesta personal, explorando mi corporalidad y mis experiencias personales, surge una visión propia que genera cambios directos en la manera en que me percibo a mí misma.

Asumir que existen restricciones corporales con las que hemos sido educados nos permitirá resignificar la imagen y la identidad que tenemos las mujeres sobre nosotras mismas. Como ya lo mencionaba Simone de Beauvoir: “una mujer no nace, se hace”. De tal modo que aunque muchas mujeres se vistan o se comporten de cierta manera o

ejerzan el rol ya establecido dentro del seno familiar, aún pueden modificar su contexto ejerciendo su libertad sobre sus propios cuerpos.

Dibujar las experiencias de vida, las emociones y sensaciones que se han vivido desde el cuerpo además de ayudar a superar situaciones traumáticas, hace visible la visión singular del dibujante. El dibujo es un documento en el que da constancia de una experiencia perceptiva y, en tanto acto sensible y corporal, tiene valor en sí mismo como una experiencia única, en la que algo se aprende, y que no necesariamente se puede explicar con el lenguaje de las palabras. Por medio del dibujo se adquiere un saber no reflexivo que, puedo decir basándome en mi experiencia personal, nos permite trascender aspectos de la historia personal, dándole un sentido a la vida.

El cuerpo participa en el dibujo y nos coloca frente al otro: somos nosotros frente al modelo que se estudia; pero también nuestro cuerpo participa del otro mientras le percibimos y le conocemos con el cuerpo, experimentándonos en corporalidad y espacialidad.

A lo largo de mi producción personal en los diferentes dibujos que he elaborado, los trazos se convierten en un ejercicio introspectivo que configuran el empoderamiento de mi realidad: “los dibujos conducen de una manera palpable y práctica hacia pensamientos concretos visibles..., ...son instrumentos que nos permiten concretar, son medios para un fin en más de un sentido, si bien no siempre son resultados completos y definitivos.”¹

Un dibujante siempre puede dibujar con el cuerpo, evocando los recuerdos, las sensaciones, incluso en el acto mismo de dibujar los músculos y los trazos generan un ritmo que al soltar una línea muestran la huella de una experiencia singular.

Las experiencias individuales son muy importantes para entender la mente del ser humano, incluso las ciencias no pueden acceder a este campo tan subjetivo por medio de experimentos desarrollados en laboratorios, así que el dibujo, siendo un medio que utiliza las sensaciones y las experiencias vividas del sujeto, siempre será un medio que pueda indagar en lo más profundo de la mente humana.

El dibujo involucra el cuerpo entero: hace uso del cerebro y de los sentidos, se apodera de los músculos y de los nervios, y con todo su sentir se apropia del mundo.

Para generar un dibujo el cuerpo intuitivo hace uso de las percepciones sensoriales y el cuerpo racional lo codifica según su modo de entender las cosas, ajustándolas a los conceptos simbólicos del contexto al que pertenece. En el caso particular del dibujo, es mediante líneas, trazos y manchas que se hace uso de las percepciones sensoriales

1 Gómez Molina, *El concepto de dibujo*, 33.

para hacer una propuesta, pero en todos los casos surge el cuerpo individual mostrando un único modo de sentir: el del dibujante.

Representarse es contar una historia propia, dibujar las líneas de una percepción única, y si se trata de no contar una historia, también saldrán a flote los trazos de la percepción de una experiencia individual de vida.

Al reflexionar sobre mis dibujos, me encuentro que el interés que surgió por investigar el cuerpo femenino se ha generado por el deseo de explorar mi corporalidad. Mis emociones e historia personal encuentran en el dibujo un espacio de libertad de sentir mis propias sensaciones sin tener que nombrarlas, reconociendo sólo su existencia y su modificación.

El valor del Dibujo como experiencia en sí misma es un modo de experimentar la propia corporalidad que, he podido observar, al concretarse en un dibujo se tornan en: “Buscar la humanidad más que la feminidad, la humanidad plena en un cuerpo de mujer resignificado, resimbolizado, reescrito y que al hacerlo, trabajo con el único cuerpo que tengo, un cuerpo de mujer”.²

2 Astrid Sol y Giraldo Escobar, *Cuerpo de Mujer: Modelo para armar* (Medellín: La Carreta, 2010), 162.

Bibliografía

- Arasse, Daniel, "La carne, la gracia y lo sublime" en *Historia del cuerpo: Del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 1, coord. Georges Vigarello, 395-456, Madrid: Santillana.
- Argudín, Luis, "Dibujo y Conocimiento". Presentado en el Coloquio de Temas y Problemas de las Artes Visuales. Organizado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Facultad de Arquitectura y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en la Academia de San Carlos el 3 de Julio del 2003. Xicalco, 2003-06-25 Publicado: diciembre 05, 2007. Disponible en: <http://luisargudin.blogspot.mx/2007/12/dibujo-y-conocimiento.html> Consultado: 27 de septiembre de 2012
- Arnheim, Rudolf, *Consideraciones sobre la educación artística*. Traducido por Fernando Inglés Bonilla. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *El poder del Centro: estudios de composición en las artes visuales*. Traducido por Francisco López Martín Madrid: Alianza, 1998.
- Beauvoir, Simon de, *El segundo sexo*, 3ra. ed. Traducido por Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2011.
- Berguer, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Bourriaud, Nicolás, *Radicante*. Traducido por M. Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Cabrera, Isabel, "El espacio Kantiano: Interpretaciones recientes", *Dianoia* 40 (1994), 143-176. Disponible en: http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/1413/6978/3330/DIA94_Cabrera.pdf
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*. Traducido por Aurora Bernández. Madrid: Siruela, 2011
- Cortés, José Miguel, *El cuerpo mutilado y la angustia de muerte en el arte*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- Costa, Malena, "La Propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la

tradición filosófica.” *A parte Rei* 47 (2006). Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/malena47.pdf>>

Cruz, Sánchez Pedro A., y Hernández N, Miguel A., *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el Arte contemporáneo*. Murcia: CENDE AC, 2004.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Traducido por Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2005.

Dychtwald, Kenneth, *Bodymind*. México: New York: Pantheon, 1977.

Edwards, Betty, *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Traducido por Carles Andreu y Librada Piñero. Barcelona: Urano, 2000.

Escobar, Giraldo y Sol Astrid, *Cuerpo de Mujer: modelo para armar*. Medellín: La Carreta, 2010.

Gómez Molina, Juan José, *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*, Madrid: Cátedra, 2006.

---. coord., *La representación de la representación: danza teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra, 2007

---. “Dibujo y Profesión”, en *La representación de la representación: danza teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 13-87.

---. *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra, 2011.

Jones, Amelia, *El cuerpo del Artista*, Nueva York: Phaidon, 2006.

Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, 6ta. ed. Traducido por Nicolás Rosa y Viviana Ackermann. México: Siglo XXI, 2006.

Lacan, Jacques, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente Freudiano”. Presentado en Coloquios Filosóficos Internacionales bajo el título de *La Dialéctica*, del 19 al 23 de septiembre de 1960, pp. 773-807.

Lehrer, Jonah, *Proust y la Neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la Modernidad*. Traducido por Bernardo Moreno. Madrid: Paidós, 2010.

Lora Likova, “Harnessing the power of Drawing.” Conferencia dictada en Arts & Human Development Task Force Webinar: Visual Arts, Learning, and Coping, 2015. Disponible en: <<http://arts.gov/video/arts-human-development-task-force-webinar-visual-arts-learning-and-coping#sthash.dAknkvAY.dpuf>> Consultado en mayo, 2015.

Lyotard, François, *La Condición Posmoderna: Informe sobre el saber*, Trad. Mariano Antolín, Cátedra, Madrid, 1987.

Martínez F., Maritere, ¡Cambiamos por favor! Diario del taller de dibujo de Gilberto Aceves Navarro, CONACULTA, FONCA, México, 2003.

Nancy, Jean-Luc, "Aisthesis. El Arte y los cuerpos." Conferencia dictada en la Universidad Complutense, 2012. Disponible en: <<http://movimietik.blogspot.mx/2012/09/aisthesis-el-arte-y-los-cuerpos-jean.html>> Consultado en enero de 2013.

---. *Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

---. *Corpus*. Traducido por Pedro Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

Nead, Lynda, *El desnudo femenino*. Traducido por Carmen González Marín, Madrid: Tecnos, 1998.

Nicolaïdes, Kimon, *La forma natural de dibujar. Plan de trabajo para estudiantes de arte*. Traducido por Arnoldo Langner. México: UNAM, 2014.

Phelan, Peggy, *Arte y Feminismo*. Nueva York: Phaidon, 2010.

Ramírez, Juan, *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2003.

Serret, Estela, *Identidad femenina y proyecto ético*. México: UNAM-PUEG-UAM, 2002.

Sossa Rojas, Alexis. "Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo", *Polis* 28 (abril 2011), 1-15, doi: 10.4000/polis.1417

Val Cubero, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y Sociedad*. Madrid: Minerva Ed., 2003.

Varela, Julia y Fernando Álvarez, *Materiales de sociología del arte*, Madrid: Siglo XXI, 2008.

Vázquez Rocca, Adolfo. "Las Metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpos sin órganos y escatología de la enfermedad", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 18 (2008).

Whitman, Walt, *Hojas de Hierba: poemas elegidos de la edición del lecho de muerte*. España: Ediciones 29, 1980.

---. *Canto de mí mismo*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: EDAF Ed., 1984.

Video y páginas web

The Art Story. Modern Art Insight. Disponible en: http://www.theartstory.org/artist-schneemann-carolee-artworks.htm#pnt_5

Emin y Bourgeois, "Mujeres sin secretos". Disponible en:

<http://lalulula.tv/documental-2/sueltos-documental-2/emin-bourgeois-mujeres-sin-secretos>