

Universidad Politécnica de Valencia  
Facultad de Bellas Artes de San Carlos  
Departamento de Escultura

**EL TIEMPO DE LA EXISTENCIA**  
El uso del cabello en la escultura contemporánea

Dirigida por:  
Dra. D<sup>a</sup> Maribel Doménech Ibáñez

Presentada por:  
Gabriela López Portillo Isunza

mayo de 2001

*Agradecimientos:*

A la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) por haberme concedido una beca que ha hecho posible mis estudios de doctorado y la conclusión de esta tesis.

A la Dra. D<sup>a</sup> Maribel Doménech Ibáñez por su ayuda y apoyo incondicional en la realización de este trabajo.

A Kiyoto Ota Okuzawa por ser un gran amigo y maestro.

A M<sup>a</sup> Elena López Portillo de Rojas y Miguel Ángel Rojas Cordero por haber sido mis padres.

A Carlos M. Barragán, Carmen Marcos, Alejandro Rodríguez de León y Alfonso Martínez por sus consejos y ayuda.

Y muy especialmente a John Lundberg por sus importantes aportaciones, su ayuda incalculable y por acompañarme.

# INDICE

<b>Introducción.</b> .....	4
<b>Introducción a la temática del cabello:</b> .....	12
<i>Constitución física y anatómica del cabello.</i> .....	14
<i>Historia y significado cultural y social del peinado.</i> .....	18
<i>Antecedentes: El uso del cabello en el arte moderno.</i> .....	24
<b>Capítulo I. La guía de la memoria.</b> .....	30
I.1 Introducción. ....	32
I.2 El hilo de Ariadna. ....	33
I.3 Historia tangible. ....	41
I.4 El reflejo del tiempo. ....	46
I.5 La cárcel cultural. ....	60
<b>Capítulo II. El control simbólico del cuerpo.</b> .....	74
II.1 Introducción. ....	76
<i>II.1.1 El cuerpo como límite.</i> .....	78
<i>II.1.2 El cuerpo como instrumento.</i> .....	80
II.2 La biología de los sexos. ....	86
II.3 El remitente del cuerpo. ....	91
<i>II.3.1 El cuerpo vestido.</i> .....	102
<i>II.3.2 La frontera del cuerpo.</i> .....	120
<b>Capítulo III. Sombra de Identidad.</b> .....	129
III.1 Introducción. ....	131
III.2 Identidad. ....	132
III.3 El alimento del sol. ....	141
III.4 Desplazamiento y lugar. ....	147
III.5 Un nido en el mundo. ....	158
<i>III.5.1 Reina en su celda.</i> .....	164
<i>III.5.2 El tapiz de Filomela.</i> .....	179
<b>Conclusiones.</b> .....	191
<b>Lista de obras.</b> .....	196
<b>Bibliografía.</b> .....	203
<b>Resumen.</b> (Castellano, Valenciano e Inglés) .....	216

# **Introducción.**

El tema de la presente tesis es el uso del cabello como material escultórico en el arte contemporáneo. La hipótesis es la de observar los diferentes discursos que conllevan las obras en que interviene el cabello como material escultórico y establecer las afinidades y las diferencias conceptuales y plásticas que existen entre ellas y analizar que por el uso mismo del cabello como material, en todos los discursos se trabaja con una temática similar, es decir, sobre la identidad, en un sentido amplio, y sobre su construcción dentro de la cultura. Este aspecto se relaciona en que mediante el uso del cabello, todas ellas plasman de una manera u otra la relación que tiene la existencia humana con el tiempo a través de la memoria.

El interés por las obras escultóricas realizadas con cabellos proviene de que mi trabajo como escultora, desde hace diez años, está realizado en gran parte con cabello. Por esto también se juzga de interés mencionar mi obra más representativa, haciendo comparaciones con otras esculturas, y analizar su temática conjuntamente. Queremos aclarar que cuando se habla de estas esculturas, se usará el singular primera persona, para así señalar que el discurso que se hace sobre estas obras es, necesariamente, más personal. La presente investigación se basa en *mis propias ideas y experiencias* como escultora, y mi condición femenina inscrita en un contexto social concreto, como es la ciudad de México, que por su puesto se inscribe en una época de globalización en las manifestaciones del arte contemporáneo. Daremos una visión personal del tema concreto de la escultura, creemos que solo así se podrá dar fruto a una investigación un tanto original, y que aporte algo nuevo a este campo.

Aunque hay que dejar claro que, en cuanto al análisis de la sociedad, en la cual se encuentran inscritas estas esculturas, tomaremos como base textos de sociología y antropología, apoyándonos en las ideas que se han desarrollado en estos campos. Así que hemos desarrollado el tema de una manera abierta, interrelacionándolo con el estudio de otros aspectos del arte y de la sociedad en general. Esto se hará en la medida en que enriquezca la discusión central del uso del cabello en la escultura contemporánea. Hemos señalado claramente nuestras fuentes en cada caso, y explicaremos nuestro enfoque de las ideas presentadas. Hemos elegido adoptar una posición feminista, y como sabemos que este termino puede resultar conflictivo,

queremos aclarar que con esto entendemos lo que explica Eli Bartra:

El feminismo a diferencia de otras teorías políticas, surge como un proceso de toma de conciencia a partir de las vivencias opresivas personales y representa, por lo tanto, un cuestionamiento de la vida cotidiana de cada quien. La consigna <lo personal es político> tiene un significado vivo por que ha salido de la comunicación entre mujeres [...] el feminismo no es una corriente que se ocupa únicamente de <cosas de mujeres>, [...] sino que a partir de la opresión femenina, a partir de una situación concreta de grupo subalterno se construye una visión del mundo, se desarrolla una metodología y una teoría para llevar a cabo una práctica transformadora de toda relación de poder opresiva y explotadora.<sup>1</sup>

El tema de esta investigación es el uso del cabello, y los pelos, humanos, *como material*. Es decir, no hablaremos de esculturas que intentan representar el cabello mediante otros materiales. Tampoco trataremos la cantidad enorme de obras de arte en fotografía o pintura que reproducen de una manera u otra, o que tienen como tema, la cabellera, el peinado, o los pelos. Es nuestra convicción que el cabello, aparte de sus cualidades físicas (que puedan ser semejantes a otros materiales, ya sean sintéticos, o bien pelos de animales), tiene connotaciones únicas, al ser una parte del cuerpo humano, y tomaremos ésta como razón para excluir de esta investigación cualquier obra hecha con materiales distintos al propio cabello y los pelos humanos. Queremos dejar claro que hasta ahora no se ha estudiado ampliamente el cabello como sujeto ó problema escultórico. Pensamos que se puede aprovechar, y como veremos en la amplia producción escultórica que mostraremos en esta investigación, que se ha aprovechado, el propio carácter del cabello para llevarlo a una manifestación plástica. Destacamos también que no nos ha interesado diferenciar, de manera explícita, lo que es la narrativa escenográfica del arte instalación de lo que es la escultura.

Esta tesis no es un trabajo exhaustivo que recopila absolutamente todas las obras realizadas con cabello, si no que se han seleccionado aquellas obras en las que hay una relación central con el tema del tiempo de la existencia. Hemos seleccionado aquellos temas que más fácilmente nos puedan llevar a analizar con profundidad los distintos aspectos que guarda en sí el cabello dentro del contexto de la escultura, y viendo paralelamente su

---

<sup>1</sup> Bartra, Eli. *Frida Kalho. Mujer, Ideología Arte*. Segunda edición, Ed. Icaria, Barcelona, 1994. Págs. 16-17.

posición dentro de un entorno social y cultural. Hemos agrupado el estudio de las obras en tres capítulos, que van de la memoria, al cuerpo y por último a la identidad. Al analizar las obras nos hemos dado cuenta de la dificultad de crear un sistema analítico que permitiera analizar cada una de las obras con el mismo esquema o crear una estructura repetida que nos llevara a nuestras conclusiones finales. Hemos preferido utilizar un sistema abierto de análisis bajo tres epígrafes fundamentales como son la memoria el cuerpo y la identidad, cada uno de ellos nos lleva a estructuras diferenciadas y vinculadas al mismo tiempo; estos temas fundamentales no tienen el mismo número de apartados puesto que en cada uno de estos temas se ha requerido trabajar con diferentes conceptos y procesos. Estas consideraciones son producto de un estudio continuo de la escultura, y en algún modo del contacto con la obra original y con algunas de las artistas como Nicola Costantino, Paula Santiago, Silvia Gruner, Anne Wilson. El esquema de estos tres capítulos ha ido creciendo de manera orgánica durante la investigación y el desarrollo de la tesis. También queremos hacer hincapié en que los artistas que analizamos a lo largo de éste estudio tienen una obra rica y variada en cuanto al uso de otros materiales, pero que aquí estudiaremos básicamente sus obras alrededor del uso del cabello.

Nuestra investigación la hemos dividido en tres apartados que se estructuran de la siguiente manera.

En el primer capítulo, **La guía de la memoria**, queremos partir de la relación que existe entre la memoria y los objetos. Los objetos son lo que está fuera, “lo otro”, pero que constituyen la vida de los humanos. Son lo de que se sirve el hombre, desde un punto de vista práctico, y también desde el punto de vista afectivo. Por otra parte el cabello una vez desprendido del cuerpo se considera también como un objeto, inútil, y pierde su valor en cuanto está cortado, pasa a estar al mismo nivel de los objetos, se vuelven desechables. Y como cualquier otro objeto de nuestro entorno cotidiano que ya no necesitamos o utilizamos lo podemos tirar a la basura. Pero creemos que el cabello una vez desprendido del cuerpo sigue siendo una parte importante de la identidad de la persona.

Analizaremos aquí artistas que han recurrido a objetos cotidianos (como muebles, repisas, armarios), y al cabello como un objeto,

para recordar una historia. Este primer capítulo se divide en cuatro apartados. En “El hilo de Ariadna”, hemos retomado este mito por que nos parece que revela un aspecto fundamental en cuanto guía, para estudiar la relación entre el ser humano y los objetos. “Historia tangible” esta historia es justo lo que guarda el objeto; el objeto nos hace recordar un suceso o a una persona, por eso creemos que el objeto y la memoria se encuentran en estrecha relación. “El reflejo del tiempo” aquí nos referimos a los cabellos, en cuanto a que en su longitud guardan el reflejo del tiempo a través del cual han ido creciendo. Y por último “La cárcel cultural” en este apartado tratamos el tema de la cultura, entendida como una forma de limitación o una cárcel para el ser humano.

En el segundo capítulo, “**El control simbólico del cuerpo**” analizamos las obras en que se utiliza el pelo o el cabello para hacer una referencia directa al cuerpo. Como hemos visto en el capítulo anterior se le considera objeto al cabello cortado o desprendido, pero, sigue siendo una parte del cuerpo humano.

El cuerpo nos permite vivir, sentir, actuar, movernos. El cuerpo es el medio por el cual podemos existir, es la base física de nuestra vida. En el cuerpo es en donde los cabellos y los pelos se desarrollan, éstos tienen una existencia paralela al principio y al fin de la vida humana. Están presentes desde antes de nuestro nacimiento hasta la vejez. Es por esto, que nos interesa el cabello, como parte de la vida de un cuerpo; y por otro lado, como material escultórico.

El cabello puede simbolizar no necesariamente una sola cosa. Esto es esencialmente lo que hace que el cabello sea un material tan conceptualmente interesante, su riqueza significativa. A lo largo de esta investigación iremos viendo las muchas maneras en que se puede interpretar el simbolismo del cabello. Estudiaremos las obras que hacen una referencia directa al cuerpo en cuanto a los diferentes aspectos de género, identidad, edad, raza, y cultura. Para el desarrollo de este capítulo lo hemos dividido en seis apartados: “*El cuerpo como límite*” en el que tratamos brevemente el tema del cuerpo limitado física y biológicamente, y por otro lado, la consideración del cuerpo desde la perspectiva cultural, por lo tanto, se encuentra en cierta manera limitado, desde estos puntos de vista. “*El cuerpo como instrumento*” aquí damos una visión general de lo que significa el cuerpo, veremos que el cuerpo ha

sido el Instrumento para la corriente artística denominada Body art o arte del cuerpo, esta como un antecedente de las obras en las que se utiliza el cabello para simbolizar el cuerpo humano. “La biología de los sexos” en el que analizamos las diferencias sexuales entre lo masculino y lo femenino desde el punto de vista de la biología y de la antropología feminista; para así tener un antecedente de lo que conformará el siguiente apartado. “El remitente del cuerpo” en el que analizamos las obras que nos remiten al cuerpo a través de sus materiales pilosos. En “*El cuerpo vestido*” nos referimos a las obras en las que se han mezclado las prendas de vestir de uso cotidiano con cabellos, conformando una serie de discursos, que de una manera u otra, siguen hablando del cuerpo y de la división sexual por géneros. Así finalizamos el capítulo II con el apartado “*La frontera del cuerpo*” en el que vemos de una manera diferente la ropa o las prendas de vestir ya que éstas no están elaboradas con los materiales tradicionales, como son las telas, y veremos como aparte de los vestidos también las joyas, los adornos y el peinado, conforman esta frontera corporal.

En el tercer capítulo, “**Sombra de identidad**” abordaremos el tema de la identidad. Por un lado la identidad individual la cual entre otras cosas, está formada por nuestra apariencia física, la cual de alguna manera podemos *controlar* hasta cierto punto, pero también nuestra identidad puede escapar a uno mismo y es aquí donde vemos que la identidad está relacionada también con las demás personas, y con esto queremos entender los lazos entre los individuos que conforman una sociedad. La identidad no es algo estático sino que se encuentra en cambio permanente. Pondremos un énfasis especial en la identidad y la situación de la mujer. Hablaremos de la casa, tomada como un encierro, expresado en obras hechas con cabello y con las técnicas del bordado, del tejido, y del telar, (tradicionalmente consideradas como actividades femeninas). En este capítulo analizaremos el porqué de esta situación. Las mujeres realizan su obra criticando el lugar al que la sociedad tradicional las ha relegado, esto es, al ámbito privado de la casa y la procreación de los hijos, muchas veces este hecho ha sido la fuente de los conceptos a través de los cuales se pueden expresar los artistas. Las obras de los artistas que aquí analizaremos critican esta situación y ponen de manifiesto que aunque la sociedad y los estereotipos creados nos dicen esto sobre la mujer, no es la realidad de todas y además podemos decidir a modificar las categorías a las que se nos ha remitido a las mujeres.

Hemos dividido en seis apartados este capítulo final de la tesis, comenzamos por “Identidad” en el que analizamos los aspectos que conforman la identidad, como algo en constante transformación. “El alimento del sol” en el que la sangre y el cabello tomados como sacrificio, sirven como vehículo de convencimiento de que la vida existe. “Desplazamiento y lugar” en el que tratamos el tema de que en las últimas décadas del siglo XX se ha transformado enormemente la manera de pertenecer a un grupo y a un pueblo arraigado en un lugar geográfico concreto, el cual también forma parte de la identidad racial. “Un nido en el mundo” este es tomado como la misión decisiva del ser humano de buscar un centro que le sirva de refugio, pero este centro familiar puede resultar tan hostil como el exterior. Este centro lo analizaremos en función del espacio doméstico al que ha sido relegada la mujer. “*Reina en su celda*” esta es la situación de la mujer, la celda que implica estar limitada al matrimonio y a la crianza de los hijos. “*El tapiz de Filomela*” en el que retomamos el mito griego de Filomela por que se parece a la historia de la mujer, tejiendo, silenciada entre cuatro paredes, pero a la vez usando este silencio y tejiendo como una manera de liberación.

Las fuentes que hemos utilizado para esta tesis son: catálogos de exposiciones, catálogos de artistas, libros y ensayos sobre arte y estética contemporáneas, algunos textos de filósofos, estudios de estética, estudios sobre feminismo, de historia general, y de sociología, ensayos sobre el cabello y el arte, textos sobre el cuerpo y el vestido. También artículos en revistas y periódicos que tratan sobre el tema del arte contemporáneo. Por lo tanto hemos dividido las fuentes en tres únicos apartados, que son, fuentes bibliográficas, catálogos de exposiciones y artículos de medios de comunicación.

Queremos decir que como no existe ningún libro que trate específicamente el tema concreto de esta tesis, lo que se ha hecho es una investigación y documentación sobre el tema en fuentes diversas. Es importante señalar que Erika Bornay ha escrito un libro titulado *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura* el cual es una de nuestras fuentes utilizadas, pero no aborda el tema de la escultura, sino solo nos ha servido en cuanto a su información sobre los mitos y símbolos relacionados con el cabello.

Se ha recurrido en principio a textos de revistas de arte y de catálogos de exposiciones. Estos textos, que normalmente, aunque de forma breve, mencionan algo sobre el uso del cabello en las obras específicas de los cuales tratan, han sido el punto de partida para profundizar en el análisis. Los temas centrales de tipo filosófico, sociológico o psicológico se han ido desarrollando en función de las esculturas, y se ha recurrido a textos de estas áreas del conocimiento para ir enriqueciendo el estudio. Como se ha dividido nuestro trabajo según los diferentes temas, cada uno de los apartados tiene sus distintos enfoques de ver la existencia humana, pero se puede decir que se interrelacionan unos con otros. Como bien queda obvio, la mayoría de las obras provienen de un ámbito estrictamente occidental, así que solo se recurre a ideas no occidentales de forma esporádica, cuando se juzga que pueda enriquecer o matizar la idea general de forma pertinente. Nos centramos en fuentes bibliográficas que se vinculan a los temas de la cultura en sus expresiones artísticas, intercalados con temas sociales de forma más amplia, y cuando es necesario para un mejor entendimiento de una escultura en particular, se intenta explicar elementos más específicos de, por ejemplo, sicología o antropología.

## Introducción a la temática del cabello:

El tema principal de nuestra investigación es el uso del cabello como material escultórico en el arte contemporáneo, por lo que hablaremos primero acerca del concepto de cabello. A diferencia de por ejemplo la ropa, el cabello forma parte del cuerpo humano, y no se puede evitar hacer con él algún tipo de declaración sobre nuestros vínculos sociales, políticos, económicos, y por supuesto de nuestra individualidad. La forma de un sólo cabello es igual a la forma de un hilo, de hecho al hilo simbólicamente hablando se le ha considerado que:

[...] es uno de los símbolos más antiguos, como el cabello. El hilo simboliza la conexión esencial, en cualquiera de los planos, espiritual biológico social, etc.<sup>2</sup>

Esta forma la podemos apreciar si vemos de uno en uno los cabellos, pero normalmente los cabellos, se observan en cuanto al conjunto de ellos formando un peinado. Cabe destacar que el cabello de la mujer tal vez ocupa un lugar aun más destacado dentro de nuestra cultura, la cabellera femenina se ha visto como un

Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar), y la atracción sexual. Havelock Ellis afirma que el cabello es, generalmente, la parte del cuerpo femenino a la que se presta más atención después de los ojos, y más recientemente, otro estudioso inglés, el psicoanalista Charles Berg, ha señalado que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual, afirmando que la atracción por el cabello está relacionado con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza.<sup>3</sup>

Pero aparte de estas afirmaciones podemos ver que el cabello, el peinado, siempre transmite un mensaje sobre nosotros. Incluso la falta de pelo, por enfermedad (enfermedades relacionadas con el cabello son, por ejemplo, la alopecia que causa la caída total, o parcial, del cabello), o bien por decisión propia transmitirá un mensaje sobre nosotros. La falta involuntaria de cabello muchas

---

<sup>2</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Madrid, 1997. Pág. 248.

<sup>3</sup> Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994. Págs. 15-16.

veces se tratará de ocultar a la vista de los demás. Para disimular la falta de cabello se puede recurrir al uso de pelucas (ilustra este hecho la obra de Kutluğ Ataman (Turquía 1961) *Women Who Wear Wigs* (1999) que consiste en una proyección simultánea de cuatro vídeos, en los que presenta a unas mujeres que por diferentes situaciones, entre otras la pérdida de cabello por enfermedad, usan pelucas.<sup>4</sup>) Las pelucas también pueden usarse para cambiar de identidad y de aspecto. En los disfraces las pelucas tienen un papel importante, y es un elemento fundamental para, por ejemplo, el teatro. Pero también en la vida cotidiana puede usarse para cambiar de identidad (como vemos con los travestís quienes también recurren a las pelucas). Las pelucas se han utilizado desde tiempos muy antiguos (para distinguir clases sociales), hay ejemplos desde la época de los medos (aproximadamente siglo IX a. C.). En el siglo XX, a partir de la invención del plástico, su uso se extendió. Con éste material sintético se comenzaron a elaborar pelucas y pestañas postizas reduciendo así su costo (que antes era elevado al estar hechas de cabello natural).

Así, pues, vemos que el cabello tiene un carácter especial, distinto de cualquier otra parte del cuerpo. Pero también lo tiene por dos hechos más. Primero por ser tan controlable, es decir, siempre va a transmitir un mensaje, pero es un mensaje que (hasta cierto punto) podemos controlar. Podemos cortarnos el cabello, peinarlo, colorearlo, formarlo en miles de maneras. La segunda razón, y la que ahora nos va a ocupar, es porque es una parte del cuerpo del cual nos desechamos de una manera consciente, de manera involuntaria cada día, y de manera voluntaria cada vez que vamos al peluquero. El cabello, aunque parte emblemática del cuerpo humano, pues a través del peinado se expresa una parte fundamental de nuestra individualidad, cuando está cortado o desprendido del cuerpo, pasa a ser un objeto, incluso un desecho. Al estar desligado el cabello de la persona pierde todo interés y se considera como basura.

Aquí la gran contradicción del cabello. Es un material tan bello, tan moldeable, incluso históricamente muchas veces un símbolo de la belleza, pero una vez cortado, una vez que nos hemos desprendido de él, pasa a ser algo sumamente desagradable, que nos puede producir un fuerte sentido de disgusto.

---

<sup>4</sup> VV.AA., *La Biennale di Venezia. 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*. Catálogo de exposición, dos volúmenes. Ed. La Biennale di Venezia, 1999. Pág. 160.

## *Constitución física y anatómica del cabello.*

La palabra cabello proviene del latín *capillus* y significa “[...] cada uno de los pelos que nacen en la cabeza. Conjunto de todos ellos.”<sup>5</sup> La cabellera es en particular “[...] el pelo de la cabeza, especialmente el largo y tendido sobre la espalda”.<sup>6</sup> El cabello anatómicamente hablando es un:

Anexo diferenciado de la epidermis, el cual, como el pelo y el vello, tiene un papel de protección, de termorregulación y de relación. Implantado oblicuamente en una invaginación epidérmica (foliculo piloso), el cabello comprende un tallo y una raíz, la cual se hunde por su parte más profunda (bulbo) para recibir la papila. El foliculo está provisto de un músculo liso destinado a enderezarlo (músculo erector) pelos y vello difieren del cabello por su tamaño, la implantación y la ausencia de músculo erector.<sup>7</sup>

El cabello, crece en la piel que cubre el cráneo, por lo cual se le llama cuero cabelludo, podemos decir que los cabellos:

Recubren la casi totalidad de la superficie craneal, estando marcado su límite por una línea sinuosa y festoneada que partiendo de la región suboccipital asciende simétricamente por cada lado de la cabeza encima de las regiones mastoideas y auriculares para reunirse en la parte superior y media de la cara que abarca en una doble curva de concavidad dirigida abajo. La distribución del cabello tiene lugar mediante los llamados *torbellinos* ó conjuntos de curvas cuya reunión da origen á disposiciones aun más complejas llamadas cruces.<sup>8</sup>

Aunque estas características no son una regla, pues son particulares e individuales en cada persona, nos presenta una idea general de cómo se distribuyen y en que región del cuerpo se encuentran los cabellos.

El cuero cabelludo, consta de treinta centímetros cuadrados y en este espacio se encuentran entre 100.000 y 150.000 cabellos.

---

<sup>5</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana*, tomo X. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1934. Pág. 108.

<sup>6</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 103.

<sup>7</sup> VV.AA., *Gran Larousse Universal*. Vol. 6. Ed. Plaza & Janes, Barcelona, 1994.

<sup>8</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 109.

La vida del cabello como la del pelo, tiene un límite de tres años entrecortada por fases de reposo (telogénesis) y de crecimiento (anagénesis). La involución que precede a la caída (catagénesis) dura de dos a tres semanas. Normalmente estas fases no son simultáneas para todos los cabellos o pelos y su renovación pasa desapercibida. La *muda pilosa* se acentúa en primavera y en otoño. El adulto pierde de 35 a 100 cabellos por día, el niño 90, el anciano 120. Los cabellos crecen más aprisa en verano que en invierno, por la noche que durante el día y una media de 8 a 11mm por mes.<sup>9</sup>

Al ser una producción y continuación de la piel se constituye por una proteína fibrosa llamada queratina “[...] de la clase de las escleroproteínas, elástica y dura, que se haya en uñas, piel, [...] etc.”<sup>10</sup> La escleroproteína es albuminoide: Sustancia proteica, insoluble en agua y en soluciones diluidas, constituyente fundamental de los tejidos animales de sostén y protección (huesos, uñas, plumas, pelos, etc.)”<sup>11</sup>. Como podemos ver estas proteínas sirven de protección para el cuerpo.

La cantidad de cabello es diferente y única para cada persona, depende del grosor de los cabellos, si son finos tendrá más cabellos, y si su diámetro es más pequeño son más sedosos y tenues, si su diámetro es mayor serán “recios” y “rectilíneos”.<sup>12</sup> Por su flexibilidad y elasticidad, se pueden manipular, y cambiar de forma mediante el peinado.

El cabello tiene una gran elasticidad en sentido longitudinal “[...] pudiendo alargarse casi una tercera parte sin romperse. Su fuerza de resistencia es considerable. Son higrométricos é idioeléctricos”.<sup>13</sup> La gran resistencia y flexibilidad del cabello se debe a sus estructuras moleculares, María Elena Puiggrós en su texto *El arte del peinado* nos explica estas estructuras de la siguiente manera:

Las proteínas queratinizadas se forman en fibras de moléculas alargadas en sentido longitudinal y paralelas al eje del cabello, conocidas por el nombre de cadenas queratínicas y forman la estructura interna que suelda y fija entre sí, por eslabones laterales, que son los que transmiten fuerza y

---

<sup>9</sup> VV.AA., *Gran Larousse Universal*. Vol. 6. Op. Cit.

<sup>10</sup> VV.AA. *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*. Ed. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1997. Pág 56.

<sup>11</sup> VV.AA. *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*. Op. Cit. Pág 56.

<sup>12</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 109.

<sup>13</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 109.

cohesión, como unos puentes que enlazan, llamados puentes cistínicos o disulfurados. De ello dependen casi todas las propiedades del cabello.<sup>14</sup>

Para romper un sólo cabello se necesitan de *60 a 100 g*, de fuerza: “Mil cabellos resistirían 60 kg. y una cabellera sana llegaría a soportar 12 toneladas”.<sup>15</sup>

El cuero cabelludo está constantemente exhalando y produciendo secreciones, la exhalación acuosa ó sudor; es un “[...] fluido sebáceo que debe proteger el cuero cabelludo y revestirle de una capa aisladora [...] y una producción furfurácea y escamosa que resulta de la renovación de las capas superficiales de la epidermis”.<sup>16</sup> Lo que más puede dañar al cabello es el agua, no es recomendable mojar varias veces al día los cabellos; esto hace que pierdan su barniz protector y se debiliten. Incluso el cabello cortado puede conservarse durante muchos años y lo único que le afecta es la humedad, pero aún así tardará mucho tiempo en descomponerse.

Nuestro cuerpo, tiene además otros tipos de pelo y vello como ya hemos mencionado que se diferencian de los cabellos entre otras cosas, porque son más cortos, delgados y suaves. Los tenemos en casi todo el cuerpo y se pueden diferenciar por el tipo de crecimiento, las zonas donde nacen y por el grosor. Los pelos de la región del pubis, son los más largos y gruesos después de los cabellos, los de tamaño intermedio se encuentran en la región de las axilas y el pecho; las cejas y las pestañas que sirven para proteger los ojos son un poco más gruesos que los vellos que cubren casi la totalidad de la piel. Sólo hay algunas regiones, como la palma de la mano y la planta del pie, donde no tenemos pelo. El crecimiento del vello, del pelo y del cabello también implica diferencia de género, teniendo por lo general mayor abundancia de vello el cuerpo del varón que el de la mujer; pero esto no sucede con los cabellos, ya que en la mujer el cabello crece con más abundancia que en el varón:

---

<sup>14</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Fernández Arenas, José. (Coord.) *Arte efímero y espacio estético*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988. Pág. 294.

<sup>15</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 294.

<sup>16</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 110.

Es más espesa la cabellera en la mujer que en el hombre. [...] La longitud de los cabellos abandonados a su crecimiento natural es diferente según los individuos, y mayor en la mujer que en el hombre.<sup>17</sup>

El crecimiento de los vellos en el cuerpo, varía y aumenta en diferentes etapas de la vida. Desde antes de nacer el feto ya tiene formados los pelos de todo el cuerpo, incluso los cabellos, aumentando en ciertas zonas en la edad de la pubertad, llegando a su máximo desarrollo en la edad adulta, después en la edad avanzada van decreciendo pero nunca desaparecen por completo, a menos que sea por enfermedad.

La canicie de los pelos y cabellos es normal a cierta edad, y “[...] varía con las razas, la herencia y el estilo de vida de los individuos.”<sup>18</sup> Esta puede ser también patológica, y es una manifestación de algunas enfermedades mentales, en algunos casos puede ser masiva o aguda tras sufrir una violenta emoción, pero realmente se desconoce su origen. El albinismo (Leucotriquia) es una decoloración generalizada que se transmite por herencia.

---

<sup>17</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 109.

<sup>18</sup> *Gran Larousse Universal*. Vol. 6. Op. Cit.

## *Historia y significado cultural y social del peinado.*

El cabello, como iremos viendo en nuestra investigación, siendo una parte natural de cada ser humano, está visto según las normas de la sociedad y la cultura. En prácticamente todas las culturas a tenido una importante significación. Ha sido utilizado, por ejemplo, en las culturas primitivas como vehículo de la hechicería. El cabello al ser una parte del cuerpo puede usarse en la magia simpática, esto es, con dañar sólo un cabello podría herir “[...] simultáneamente a su propietario original”.<sup>19</sup> El cabello también ha sido ampliamente utilizado en las artesanías de todo el mundo. Hay muchas figuras y máscaras de África y Latinoamérica, y también hay esculturas de La Virgen María y de Cristos, que tienen cabellos humanos. Se han hecho artículos de vestimenta, sombreros, cinturones, bolsas, y en muchas culturas un mechón de cabello ha sido el recuerdo preferido de un ser querido. Esto resulta interesante destacar, para poder darnos cuenta de la importancia que ha tenido el cabello, no solo en occidente, como material plástico.

Para aún más destacar la importancia del cabello haremos un pequeño recorrido del peinado a través de la historia. Usaremos como guía el estudio excelente de M<sup>a</sup> Elena Puiggrós *El Arte del peinado*, donde se nos explica que: “[...] distintos aspectos de la vida socioeconómica, religiosa y cultural de una época tienen su reflejo en unos peinados determinados”.<sup>20</sup> Desde la prehistoria han habido peinados originales y complicados, esto se puede ver en las figurillas femeninas encontradas en diferentes sitios arqueológicos.

Los egipcios tenían grandes conocimientos en cuanto a la transformación del color y la forma del cabello:

La cultura egipcia fue la que más desarrolló y difundió la peluquería. Fueron grandes maestros de la coloración, sobre todo en la obtención de caobas y rojizos, y en la “invención” de la permanente, cuyo sistema consistía en enrollar el pelo en unos moldes, seguidamente lo cubrían con

---

<sup>19</sup> Frazer, James George, *Objetos y palabras tabú*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1997. Pág. 38.

<sup>20</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 273.

barro, dejándolo secar hasta que se formaba un sólido casco, luego rompían el barro, quitaban los moldes y el cabello quedaba rizado.<sup>21</sup>

Los egipcios se dejaban el cabello largo cuando estaban de luto. Le concedían muchos cuidados a su cabello: “Untaban con aceite sus cabelleras y las perfumaban”.<sup>22</sup> Para los caldeos y los asirios la barba y la cabellera era señal de dignidad. Los medos cubrían sus cabezas con pelucas artificiales rizadas en su terminación, en Asia menor los hetheos llevaban el cabello trenzado. Los indios se dejaban el cabello muy largo y se esmeraban en su cuidado, los hombres se lo trenzaban en la espalda y sobre ellos se colocaban una especie de turbante. “Los jóvenes en tiempos de luto tejían su cabellera en forma de estera que caía hacia atrás. En tiempo normal la dejaban flotar, rizada, á lo largo de las mejillas, ó la reunían en nudo sobre la frente”.<sup>23</sup> Los hebreos llevaban el cabello largo y trenzado. “Las mujeres mezclaban con ellos collares de perlas, coral e imágenes de metal”.<sup>24</sup> De esta manera se hacía una diferencia de género.

Los griegos también tenían conocimientos para rizar y teñir el cabello de negro y de color rubio, y se hacían complicados peinados, con bucles que mezclaban con trenzas muy pequeñas. En el siglo V la cabellera larga se hizo de uso exclusivo para las mujeres, y las mujeres solteras: llevaban el cabello suelto sobre los hombros a diferencia de las casadas que lo recogían. “Los esclavos griegos llevaban rigurosamente afeitada la cabeza. [...] A las jóvenes espartanas, que llevaban los cabellos largos y libres, en el día de sus nupcias se les rasuraba por completo la cabeza”.<sup>25</sup> Por su parte los romanos tenían los cabellos desordenados, y no se lo peinaban, hasta el siglo V antes de J.C. cuando fueron los primeros barberos y peluqueros a Roma. A lo largo de los distintos periodos fue cambiando la manera en que se peinaban, cuidaban y rizaban sus cabelleras.

En la Edad Media en el siglo XV se depilaban las cejas, y los cabellos hasta la mitad del cráneo. La iglesia católica prohíbe que las mujeres lleven el cabello largo sin cubrirlo, y a los hombres les recomienda que se lo corten. También pide que se abstengan de

---

<sup>21</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 274.

<sup>22</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op Cit. Pág. 104.

<sup>23</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op.Cit. Pág. 103.

<sup>24</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op Cit. Pág. 103-104.

<sup>25</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op Cit. Pág. 103-104.

adornarlo, y se “[...] recrimina duramente la práctica de las cristianas de agregar a su cabellera los cabellos que han sido de otros”.<sup>26</sup> Temían la cabellera hermosa de la mujer porque por medio de ella puede seducir al hombre y por lo tanto llevarlo a su perdición. Esta idea de quedar atrapado por los cabellos o enredarse en los cabellos seductores de una mujer se basa en que

En la Edad Media, el cabello es símbolo de lujuria, de las sirenas seductoras de hombres y del rebelde Absalón (II Libro de Samuel 18), que quedó atrapado con su cabellera en la rama de un árbol y fue muerto (Absalón en la interpretación cristiana, llegó a simbolizar a los judíos, que han quedado atrapados en los largos cabellos del error)<sup>27</sup>

Mencionamos aquí que estas ideas no solo eran de los católicos. Tomando como ejemplo Holanda, país protestante, vemos que sus “[...] peinados son simples, sencillos y cabe destacar el extendido uso de pañuelos y cofias que ocultan el cabello, ya que este claro símbolo sexual debe ser ocultado”.<sup>28</sup>

Sin avanzamos en la historia vemos que la nobleza, al perder la autoridad política a causa de la monarquía absoluta, intenta ocultar su pérdida “[...] por medio de la ostentación, como un intento de mantener su prestigio social a través de las formas”.<sup>29</sup> Estas formas se traducen a los peinados que forman “[...] enormes arquitecturas de rizos, muselinas, encajes y cintas”.<sup>30</sup> Pero los más exagerados los encontramos a finales de 1678 en el llamado ‘*a la Fontagnes* que consistía en un lazo que levantaba los cabellos rizados sobre la parte superior de la cabeza, “[...] se transformará en un andamio de rizos, que será completado por un bonete, coronando la cabeza con una arquitectura de muselina, encajes y cintas montado sobre alambres de latón.”<sup>31</sup> Sobre todo en Francia las técnicas para confeccionar las pelucas tienen su mayor auge con el rey Luis XIII que impone esta moda

La Ilustración, que tiene sus raíces en el Humanismo renacentista y el racionalismo del siglo XVII, era el auge de las ciencias

---

<sup>26</sup> VV.AA. *Enciclopedia universal ilustrada*. Op Cit. Pág. 105.

<sup>27</sup> Bie Derman, Hans. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996. Págs. 78-79.

<sup>28</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 278.

<sup>29</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 278.

<sup>30</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 278.

<sup>31</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 278.

naturales, la investigación y la técnica. “El ideal de la ilustración es el de la naturaleza dominada por la razón”.<sup>32</sup> En esta época los peinados son aún más complicados y llegan a tener una gran variedad de estilos: “Es sabido que en 1772 había una variedad de 3.744 tipos de peinado distintos, siendo éstos tan complejos y elevados, que las mujeres, víctimas de la elegancia, no podían moverse libremente”.<sup>33</sup>

Después de la revolución francesa, se hicieron más simples los peinados e incluso las mujeres llevaban el cabello corto, desapareciendo los peinados complicados junto con la nobleza que era quien los sustentaba. En esta época se retoma la idea de que el hombre y *su razón* son la medida de todas las cosas.

A lo largo del siglo XIX se marcó la polaridad entre masculino y femenino. “La gente de la época consideró que la razón era masculina y la emoción femenina”.<sup>34</sup> En este periodo la moda del cabello corto fue adaptada por la mayoría de las mujeres, los hombres también llevaban el cabello corto o de *media melena*; otro tipo de peinado consiste en separar los cabellos por una raya en medio “[...] atravesada por una cinta que se recoge en un moño sobre la nuca”.<sup>35</sup>

En el siglo XX surgen cambios sociales muy importantes, principalmente a causa de dos guerras mundiales. Durante la primera guerra mundial las mujeres tuvieron que realizar trabajos que normalmente hacían los hombres, y las mujeres comienzan un proceso de emancipación. En esta época la mujer se corta y ondula los cabellos. Al haber un incremento del poder adquisitivo de las clases medias, aumentaron también los medios de comunicación y la publicidad, así como los avances técnicos y tecnológicos. Las peluquerías ya no eran exclusivas de las clases privilegiadas, por lo que adquieren mayor popularidad sobre todo en los años cuarenta y cincuenta. En los años sesenta los salones de belleza se difunden por todos los países occidentales, las mujeres acuden a ellos por mostrar un cierto *status* social y económico, también con un deseo de imitar las modas muy difundidas por los medios de comunicación.

---

<sup>32</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 279.

<sup>33</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 280.

<sup>34</sup> Reyero Carlos, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*. Ed Cátedra, Madrid, 1996. Pág. 45.

<sup>35</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 280-281.

En los años sesenta surge el movimiento juvenil de los *hippies*, que se caracterizan por los hombres que llevaban el cabello largo como medida de protesta y de rechazo hacia la sociedad. En principio, estas cabelleras largas de los hombres resultaban escandalosas pero con el paso del tiempo esa postura quedó asimilado por la sociedad, convirtiéndola en una moda. En los años setenta y ochenta se retoman las modas de los años cincuenta, Puiggrós lo llama: “[...]el reflejo de una sociedad cambiante y consumista, que precisa de continuas variaciones para satisfacer y aumentar el gran mercado [...]”<sup>36</sup> También surgió una “contraestética” – el movimiento punk. Este movimiento estaba integrado por jóvenes que, otra vez, deseaban manifestar su rechazo de la sociedad, esta vez con peinados aún más llamativos, o bien con la cabeza rapada. Pero como sucedió con el movimiento *hippie*, muy pronto se convirtió en una moda. Vemos que los individuos satisfacen muchas veces la necesidad de expresarse estéticamente, pero también políticamente, a través de los peinados y ésta es la causa de que hayan surgido tantos estilos.

Hoy podemos observar una gran variedad de estilos, de formas, de tintes, de peinados, pero aun así, como esta breve historiografía pretende mostrar, en realidad es siempre la sociedad, y sus formas estereotipadas, que en relación con la edad, el sexo, y el estatus social, decide la manera de peinarse. Cuando la persona ha alcanzado cierta madurez, Puiggrós habla de que hay

unas formas determinadas de peinado; no se acepta ningún tipo de excentricidades, ni están bien considerados excesivos cambios. [...] es la manera de evidenciar su conformidad ante una sociedad y una cultura determinada.<sup>37</sup>

Esto quiere decir que el “[...] peinado ofrece información sobre el estatus social, sobre el grupo cultural de su portador. Refleja la edad y el sexo del individuo.”<sup>38</sup> Así que también hay en el peinado unos efectos de carácter psicológico, y como consecuencia. “El cambio de un estilo de peinado trae consigo un cambio de actitud y de manera de pensar, así se explica que al cambiar los

---

<sup>36</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 283.

<sup>37</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Págs. 287-288.

<sup>38</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Págs. 305-306.

quehaceres, las costumbres, al iniciar nuevos periodos en la vida, los individuos cambien de peinado”.<sup>39</sup> El peinado o corte de pelo permanece en el cuerpo, por lo que se le da tanta importancia, pues es un signo que explica algo sobre la identidad de la persona.

---

<sup>39</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Págs. 304-305.

## *Antecedentes: el uso del cabello en el arte moderno.*

Hemos dicho entonces que el cabello se ha utilizado ampliamente en el terreno de las artesanías o artes menores, pero, por lo que hemos podido ver durante nuestra labor de investigación con esta tesis, esto no ha quedado reflejado en las esculturas en que, en una u otra manera usan este material. Es decir, no parece que el uso del cabello en la escultura contemporánea haya surgido de conocimientos o del interés por estas prácticas.

Podemos ver que el cabello entra en las Bellas Artes en el siglo XX, y parece ser que las primeras esculturas que lo toman como material expresivo se encuentran dentro del movimiento Dada. Podemos destacar que en una exposición en Colonia en 1920 de objetos dada se presentó la obra *Fluidoskeptruck der Rotzwitha van Gandersheim* del artista Baargeld, que

[...] consistía en un pequeño depósito de cristal lleno de agua enrojecida (¿con sangre?), en cuya superficie flotaba una hermosa cabellera, con una mano humana (de madera) emergiendo del agua y un despertador en el fondo del depósito. En el curso de la exposición fue destruido<sup>40</sup>

Este objeto nos parece sumamente característico del uso del cabello durante la primera mitad del siglo. Aquí no se considera el cabello como *un material*, como algo que, igual que la madera o la piedra o cualquier otro, se puede trabajar. El cabello entró en el Arte como otro objeto más. Para los Dadaístas no existía ninguna diferencia entre un objeto hecho a mano o por una máquina, sino que lo importante era la elección de ese objeto, por lo tanto cualquier objeto podría considerarse como arte. También los surrealistas hacían este tipo de juegos con “[...] el objeto [...] desvinculado de su contexto designativo”.<sup>41</sup> Otro ejemplo de esto, donde vemos el uso del cabello como “objeto”, es la obra de Roland Penrose *Dew Machine* (Máquina de rocío) (fig. 1) que se presentó en una exhibición de poemas y objetos surrealistas en 1937 en

---

<sup>40</sup> Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza editorial, Madrid, 6ª reimpresión 1997. Pág. 102. Título original: *Concepts of modern art*. ed. Thames & Johnson, Londres, 1981. Traducción al castellano: Joaquín Sánchez Blanco.

<sup>41</sup> Marchán Fiz, Simón (director), *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Analogía de escritos y manifiestos. Ed. Akal, 7ª edición, Madrid, 1997. Pág. 163.

Fig 1.



Londres. Aquí podemos observar la cabellera rubia de un maniquí cayendo sobre otra cabellera oscura con objetos que hacen recordar un laboratorio de química.

Un ejemplo más famoso serían las muñecas de Hans Bellmer (fig. 2). Estas muñecas, que representan el cuerpo de una mujer-niña en las que se puede alterar la posición de sus miembros creando de esta manera cuerpos deformados, llevaban a veces cabelleras. Habla, como muchas obras surrealistas, de sueños eróticos y fetichistas – “[...] el surrealismo construyó a la mujer como objeto y lugar mágico en el que proyectaban su erótico deseo varonil”.<sup>42</sup> Y como ya hemos indicado, el cabello tiene fuertes connotaciones sexuales. También muchos de los maniqués que usaban los surrealistas llevaban cabello, aunque desconocemos si en todos estos casos se trataba de cabello natural. Mencionaremos ahora que Marcel Duchamp tiene una obra de 1946, *Sin Título*, (fig. 3) elaborada con pelos humanos, en la cual se cuestiona el material mismo de manera mucho más consciente.<sup>43</sup>

Queremos también destacar que ha habido, y sigue habiendo, un uso de pelos de animales, algo que a veces se vincula con el cabello humano. Dentro de la corriente surrealista también se utilizaba el pelo de animales, el ejemplo más conocido es tal vez la escultura de Meret Oppenheim *El desayuno en piel* de 1936. (fig.4) Esta obra (al igual que las obras de Bellmer) tiene un carácter erótico-repulsivo. Las pieles de animales se han utilizado como protección del cuerpo humano (al igual que el propio cabello humano funciona como abrigo), y por lo tanto hay una conexión cotidiana con este material. Pero aun así los pelos de un animal obviamente no tienen los mismos lazos con el cuerpo humano. Artistas contemporáneos, como por ejemplo Javier Pérez o Anne Hamilton, tienen obras en donde el pelo animal se usa de una manera que resulta difícil distinguirlo del cabello humano.

---

<sup>42</sup> Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*. Col. El mundo del Arte. Ed. Destino, Barcelona, 1992. pág. 293. Título original: Women, Art and Society. Thames and Hudson Ltd, London 1990. Traducción al castellano: María Barberán

<sup>43</sup> Esta obra la vamos a analizar en el capítulo II. 3 El remitente del cuerpo.

Fig. 2

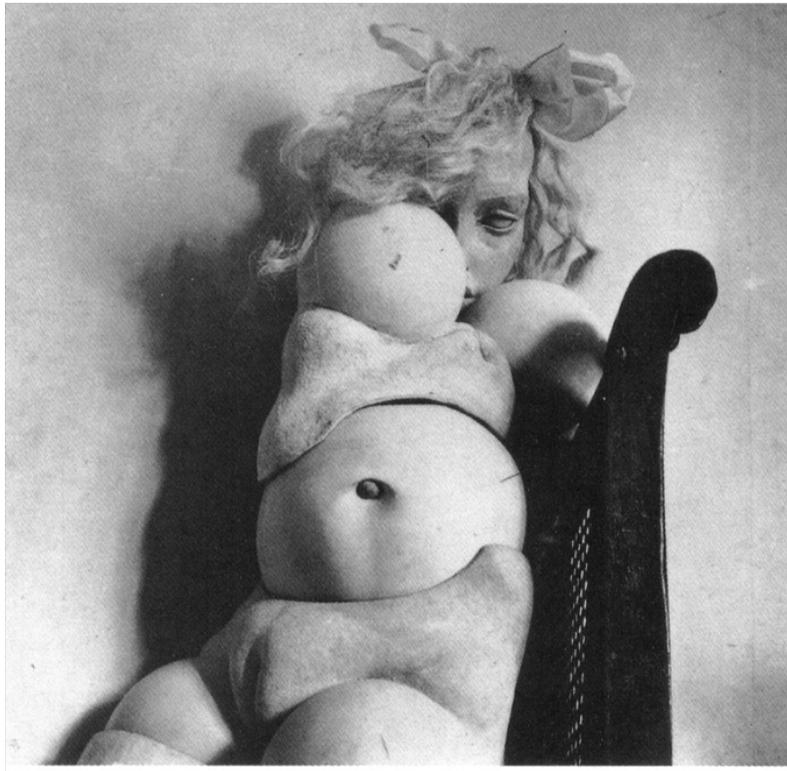


Fig. 3



Fig. 4



# CAPÍTULO I.

# LA GUÍA DE LA MEMORIA.

## I.1 Introducción.

En este primer capítulo “**La guía de la memoria**” hemos acudido al mito griego del laberinto y el minotauro, por que nos parece que el hilo que le da Ariadna a Teseo para poder encontrar el camino dentro del laberinto, nos ha parecido una metáfora propicia para hablar de los objetos como guía de la memoria. La memoria como iremos desarrollando a lo largo del capítulo I.2. El hilo de Ariadna, es una especie de laberinto, ya que la memoria no es algo que podemos controlar a nuestra voluntad y los objetos conforman la guía para recordar, y son los que de alguna manera activan la memoria. Partiendo de que los objetos forman parte de la vida de los humanos también en ellos se conservan de alguna manera los sucesos de esa vida. Hablaremos de las obras en las que se utilizan los objetos de uso cotidiano, como son los muebles y armarios entre otros, para tratar la relación especial que existe entre los objetos, la memoria y el cabello. A continuación en el tema I.3 Historia tangible. desarrollamos como es que los objetos nos hacen recordar los acontecimientos pasados, el cabello se analiza desde el punto de vista de que representa al cuerpo y a la persona ausente; es en este sentido que el cabello es el que guarda y transmite la historia tangible de una persona. En I.4 El reflejo del tiempo, nos referimos a las obras en las que el tiempo conforma una parte fundamental desde varios aspectos: en cuanto a proceso de realización, en cuanto a tiempo de crecimiento que se refleja en la longitud del cabello. Aquí veremos que la existencia no se puede considerar fuera del tiempo. Y finalizamos con I.5 La cárcel cultural que como su nombre lo expresa hablamos de las obras en las que se puede analizar la cultura como una cárcel, esto es, las normas sociales aprendidas, limitan de alguna manera la actuación de los individuos. Los seres humanos vivimos con una serie de reglas y restricciones, éstas son consideradas en este apartado como la cárcel cultural, del cual se derivan también los conceptos de dominación y control.

## I.2 El hilo de Ariadna.

Analizaremos las esculturas en las que el cabello aparece relacionado con objetos de uso cotidiano, comenzaremos por analizar lo que es en sí el objeto. Según el filósofo inglés Whitehead los objetos “fijan el acontecimiento en el mundo mismo”<sup>44</sup>. Es decir, a través de los objetos externos podemos guiarnos en el tiempo. Basándonos en esta idea hemos elegido como una especie de metáfora central para este capítulo el mito griego de Ariadna<sup>45</sup>, nos parece que este mito revela un aspecto fundamental de la relación entre el ser humano y los objetos. Lo que intentamos decir es que los objetos pueden funcionar como el hilo de Ariadna, mostrándonos el camino que hemos seguido, guiando nuestra memoria. Obviamente, este tipo de reflexión solo se permite en un nivel metafórico (y aunque se conozca el camino no se podrá regresar). Aquí vemos un aspecto de la relación entre el ser humano y los objetos.

Los objetos<sup>46</sup> se encuentran presentes en la vida cotidiana de todo ser humano. Podríamos decir que el objeto es lo otro de lo cual se sirve el hombre en la vida cotidiana, que los objetos son todo aquello fuera del individuo, lo que constituye su mundo, tal como utensilios y herramientas. Pero también son cosas sin ese carácter de utilidad. Los objetos acompañan, y a veces incluso constituyen, nuestra vida. Normalmente, una vez que algo haya sido objeto de contemplación, o de uso, (aunque sea superficialmente) se le asigna un valor estimativo; estos valores dependen de las normativas culturales, pero también de la psicología de cada persona. Jean Chateau considera a “[...] la madre como primera forma probable de la relación hacia el objeto [...]” y considera que la permanencia de la madre “[...] debe preceder a la de los objetos materiales”.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1964, segunda reimpresión de la corregida decimotercera edición 2000. Pág. 494.

<sup>45</sup> El héroe griego Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas (o en otras versiones hijo de Poseidón), y de la princesa de Trecén Etra, decide encargarse de matar al minotauro de Minos, al que los atenienses debían entregar anualmente sacrificios humanos. Teseo viajó a Creta y encontró la ayuda de la princesa Ariadna: ella le entregó un largo ovillo de hilo para que Teseo, del que estaba enamorada, pudiera recorrer el laberinto, encontrar al monstruo mitad hombre y mitad toro y salir del extraño castillo o laberinto y huir.

<sup>46</sup> Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto [...], según la Real Academia Española.

<sup>47</sup> Chateau, Jean. *Las fuentes de lo imaginario*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976. Título original: *Les sources de l'imaginaire*. Editions Universitaires. Primera edición en francés, 1972. Traducción: Africa Medina. Págs. 129-130.

Fig. 5



Obviamente vemos aquí que el termino “objeto” es infinitamente amplio, y este “objeto” se ha considerado desde multitud de puntos de vista.<sup>48</sup> Así que para evitar caer en trampas filosóficas, dejemos claro que usaremos por ahora el termino “objeto” en el sentido cotidiano de cosa material. Sin embargo, parte de la idea de analizar las siguientes obras es ver como los artistas se enfrentan a la problemática del concepto del “objeto”, y de nuestra relación hacia él.

Analizaremos ahora una obra de Carmen Calvo (España 1950) en la que nos referimos al uso del cabello en combinación con objetos de uso cotidiano, se trata de la obra *Interv(alo)* 1998 (fig.5) que es un mueble con cajones medio abiertos llenos de objetos variados. En el cajón central vemos una gran cantidad de cabellos que se asoman, parecen ser varias pelucas. Carmen Calvo ha comentado:

[...] es realmente la historia de una mujer contada a nivel sensual, a nivel sexual, hablando de esos fantasmas que te han acompañado, de los problemas que te han causado, de la educación que has tenido [...]. Son pequeñas historias acumuladas en los objetos.<sup>49</sup>

Sin embargo esta obra no es tanto documentación de un evento sino más bien una reconstrucción posterior; “Pero esa memoria que se quiere reconstruir está viva [...]”<sup>50</sup> porque, como dice Bergson, “[...]somos [...] la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento [...]”<sup>51</sup>.

En otra obra del mismo año, *Intervalo doloroso* 1998 (fig.6), utiliza un armario, con la puerta totalmente abierta, en el que se encuentra entre otras cosas un espejo, una mascara de esgrima, y en el ultimo anaquel una cabellera negra. Acerca de la utilización

---

<sup>48</sup> Incluso se puede decir que es lo único que se ha considerado, puesto que es justo lo que se puede considerar, cuando todo lo que se expone a la mirada del sujeto se hace objeto para él.

<sup>49</sup> Calvo, Carmen. En Olivares, Rosa, “Carmen Calvo y la Memoria de las cosas, el tiempo y la vida”. *Lápiz. Revista de arte Internacional*. Nº 138. 1996. Pág. 40.

<sup>50</sup> Blasco Carrascosa, Juan Ángel. “Carmen Calvo o la pasión objetual”. *Cimal Arte Internacional*. Nº43-44. 1995. Pág. 102.

<sup>51</sup> Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Ed. Alianza, Madrid, 1987. Pág. 48. Título original: *Bergson: Mémoire et vie*. Presses Universitaires de France. 1957. Traducción: Mauro Armiño.

Fig. 6



de los armarios o de su significado simbólico dice Simón Marchán Fiz:

Los armarios, mobiliarios no sometidos al uso práctico, cargados de un pasado y destino desconocidos, producen confrontaciones mágicas, usos misteriosos en una práctica ocultadora de las cosas.<sup>52</sup>

Esta “práctica ocultadora” parece ser un termino fundamental para acercarse a estas dos obras. Por un lado parece que nos incita a mirar estos objetos, pero ¿no podría ser también que estamos ante un intento fallido de ocultarnos pertenencias privadas? Y nuestro propio interés ¿no viene precisamente porque parecemos estar delante de algún secreto? Incluso en el mismo título – *Interv(alo)* – se está escondiendo parte de la palabra en el paréntesis, y así, en esconderlo, nos hace darle aún más importancia. Según Abraham Moles “La observación directa del armario nos hace observar que estos son objetos contenedores de espacios de intimidad.”<sup>53</sup>

Obviamente hay aquí un paralelismo entre el mueble, la mente, el armario se puede entender como la misma memoria, y los pequeños objetos como los recuerdos que se hallan ahí. Eso nos conduce a pensar la situación un tanto simplista, de considerar la memoria como un simple almacén, en el que se puede entrar para localizar el recuerdo que en ese momento se desea. Pero todos sabemos que no es así, pues muchas veces se nos olvidan incluso cosas muy recientes. Carl Jung nos dice acerca de la memoria que:

[...] las ideas olvidadas no han dejado de existir. Aunque no pueden reproducirse a voluntad están presentes en un estado subliminal – precisamente, más allá del umbral del recuerdo -, del cual pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier momento, con frecuencia, después de muchos años de aparente olvido total.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Marchán Fiz, Simón. Op. Cit. Pág. 166.

<sup>53</sup> Moles, Abraham, Y Rohmer, E. *Sicología del espacio*. Ed. Ricardo Aguilara, Madrid, 1972. Pág. 31.

<sup>54</sup> Jung, Carl G. “El hombre y sus símbolos.” En, Jung, Carl G. Y VV.AA., *El hombre y sus símbolos*. Aldus Books, London, Madrid, 1969. Pág. 34. Título original: *Man and Symbols*. Aldus books 1ª edición 1966, 1º reimpresión 1969. Traducción: Luis Escolar Bareño.

Los sucesos de nuestra vida, aunque por el momento olvidados, pueden reaparecer en cualquier momento en el que la vivencia del presente las haga venir a la conciencia de nuevo. Esto le da un matiz a la cita anterior de Bergson, y nos hace ver la dificultad implícita en cualquier intento de trabajar con la memoria.

Podemos acordarnos de lo que decía Carmen Calvo, que estas obras son “pequeñas historias”. Diciendo esto hemos añadido otro estrato más a una posible interpretación de las obras. ¿Cómo diferenciar entre un recuerdo y una historia? Especialmente cuando la memoria “está viva”, está en una situación de intercambio continuo con la vivencia presente. La obra de Carmen Calvo nos propone todas estas preguntas, y vamos a ver más adelante si, tal vez, se puede apuntar hacia algún tipo de solución, aunque sea tentativa.

Ahora nos gustaría retroceder un poco en el análisis para ver más de cerca el tema concreto de los cabellos. Rosa Olivares nos explica a continuación las distintas connotaciones que tienen los cabellos en estas obras:

[...] el pelo, ese signo de mujer y de fuerza, con un carácter fuertemente sexual y a la vez surreal, nos lo ofrece ajeno a la cabeza, al sexo, a todo, aislado y recubriendo la totalidad de una obra que debiera ser dorada y resulta negra, porque el pelo es casi siempre negro cuando queremos que signifique fuerza y energía vital, esa alegría de vivir que siempre parece acompañar a una cabellera abundante, que implica fertilidad y triunfo.<sup>55</sup>

Lo que Olivares sugiere aquí es muy interesante. Dice que el cabello es un “[...] signo de mujer y fuerza” (no exactamente dos términos que acostumbramos a ver juntos). Sin duda se puede decir que el cabello es un signo de mujer, solo hay que acordarse de los muchos mitos de mujeres con cabelleras especiales, como por ejemplo Medusa, Berenice, María Magdalena y Lady Godiva.<sup>56</sup>

Hemos establecido entonces, tentativamente, que el cabello está lleno de significaciones femeninas, que puede ser un signo de mujer – es decir el cabello, cortado, como objeto, puede ser un

---

<sup>55</sup> Olivares, Rosa. “Intervalo Doloroso”. En, Huici, Fernando, y Olivares, Rosa, *Carmen Calvo*. Catálogo de exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998. Pág. 17.

<sup>56</sup> Para mas información sobre este tema véase: Bornay, Erika. Op. Cit.

símbolo del cuerpo de la mujer. Sin embargo, no parece ser que esto sea la única lectura del cabello en esta obra. El cabello es aquí un objeto entre otros que están guardados en los muebles que acompañan la vida de las personas, y no queda muy claro si aquí se refiere a una persona. Más bien parece que el cabello en estas dos obras se refiere a un evento, o a un instante, específico. Esto no quiere decir que el cabello no hace pensar en una persona, sino simplemente que puesto en esta manera parece más bien ser un detalle, un momento, de la vida de alguien

El cabello como símbolo de un cuerpo, de una persona; parece invalidar lo que hemos dicho anteriormente sobre el cabello cortado como “desecho” y “basura”. No obstante eso sería una conclusión poco imaginativa. Más bien vemos aquí, por primera vez en nuestra investigación, que lo que el cabello puede simbolizar no es necesariamente una sola cosa. Esto es, esencialmente, lo que hace que el cabello sea un material tan conceptualmente interesante – su ambigüedad, y conforme avanzamos en esta investigación iremos viendo las muchas maneras en que se puede interpretar el simbolismo del cabello. Hablando del cabello Carmen Calvo nos comenta:

El otro día me decían que qué asco usar el pelo y yo les contesté que sí, que a mí me da un asco terrible, es lo que más asco me puede dar, solo con pensarlo... pero a lo mejor ese mismo asco te ayuda a realizar un trabajo, te despierta una serie de relaciones, formando una historia concreta que no tiene por que ser real, que puede ser la historia de un asco, por ejemplo.<sup>57</sup>

Utilizar el cabello de otra persona, tal como hace Calvo, parece causar cierta desconfianza, pues estamos hablando de un desecho de otro cuerpo. Pero tal vez podría explicarse este “asco”, no tanto por el hecho de el cabello se considere como un desecho, sino más bien por su carácter, distinto de otros desechos corporales, simbólico. El cabello suele considerarse como parte importante de lo que es la presentación física de la identidad de una persona. Visto así el cabello cortado representa un pasado del cual se ha despojado. ¿No podría bien ser esto lo que causa, aunque sea subconscientemente, tan fuerte emoción? La prueba física, la huella, de un pasado no deseado.

---

<sup>57</sup> Calvo, Carmen. En, Olivares, Rosa. “Carmen Calvo y la Memoria de las cosas, el tiempo y la vida”. *Lápiz. Revista de arte internacional*. N° 138, 1996. Pág. 49.

Fig. 7



### I.3 Historia tangible.

Hasta aquí hemos hablado de los objetos y del cabello como un objeto. Ahora vamos a profundizar sobre el tema de la memoria y los objetos. Acordémonos ahora de lo que hemos dicho acerca de la memoria:

[...] nos puede ofrecer un panorama tranquilo, alentador, de nuestro pasado, pero también nos puede acosar con recuerdos punzantes o nos puede engañar con recuerdos ilusorios. Hay la memoria voluntaria, pero también hay la involuntaria; hay la memoria neutral pero la hay también emocionalmente cargada.<sup>58</sup>

Existen muchos tipos de resurgimiento de los recuerdos que hay en la memoria, y aunque pertenezcan a nosotros mismos no podemos controlarlos. Muchas veces quisiéramos olvidar ciertas cosas que nos causan dolor o que nos molestan, pero por más que ésta sea nuestra voluntad, no podemos deshacernos de ellas. Así como tampoco podemos acordarnos de algunas cosas que quisiéramos en el momento que nosotros deseamos, ni podemos, muchas veces acordarnos de un solo evento, sino que lo mezclamos con otros confundiéndolos.

Lo que aquí queremos llamar una “historia tangible” es justo la que guarda el objeto; el objeto que nos hace recordar un suceso o a una persona, en este sentido veamos la obra de Silvia Gruner (México 1959) *Para la pareja* 1992 (fig. 7), que nos muestra un retrato fotográfico. La imagen está reconstruida de dos partes iguales: la parte izquierda es la imagen de una cara con el cabello corto, y la otra mitad derecha del rostro tiene el cabello largo. Esta imagen está reconstruida para que parezca una sola cara. En la parte superior, se encuentra una repisa de madera con una olla de barro tradicionalmente utilizada por algunos pueblos de México, donde sale una espesa trenza de cabellos de color negro (¿Tal vez es el cabello cortado de la persona en la fotografía?).

El título de ésta obra nos hace recordar que un regalo, tradicionalmente muy preciado para un ser querido, puede ser, igual que una fotografía, un mechón de cabello. Este tipo de

---

<sup>58</sup> Villanueva, V. Enrique. *Las Personas*. Ed. Centro de Neurobiología. UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1995. Pág. 147.

obsequio se hace para que la persona querida siempre pueda acordarse del donante. Tal como indica el título, Gruner habla del comportamiento de la pareja, y del regalo *Para la pareja*. Pero al unir de esta manera las dos fotografías nos hace pensar más lo que es la relación de las dos personas.

El hecho de una pareja implica dos personas que se entienden como una sola entidad (algo que además está sumamente regulado por leyes y costumbres), y esto es en nuestra sociedad probablemente la relación, salvo posiblemente la de entre padres e hijos, *interpersonal* más importante. Gruner apunta como esta es una situación de dos personas que se unen, pero sin que haya una integración total. Se conservan los dos en cierta manera intacta, y la entidad de la pareja se construye de una mitad de cada cual. El sitio de la conexión siempre será una zona conflictiva.

La investigación psicoanalítica de la pareja amorosa ha demostrado, por una parte, que los dos compañeros se apegan el uno al otro allí donde sus fronteras psíquicas son inciertas, insuficientes o desfallecientes.<sup>59</sup>

Al observar esta obra, nos sentimos inmersos en una vida personal e íntima, incluso estamos invadiendo la unión de estas dos personas que se han fusionado.

A través de estos objetos Silvia Gruner nos cuenta también, historias tangibles, pues gracias a los objetos que las contienen; la artista nos las ha podido presentar. Como comenta Kellie Jones:

Gruner busca comprender como la gente registra las cosas que va acumulando con el tiempo, identificando una continuidad entre los objetos y las vidas de sus dueños.<sup>60</sup>

Silvia Gruner al igual que Carmen Calvo nos muestran un interés por los objetos y el cabello por ser una parte de ese cuerpo ausente, de una historia vivida, y de una historia encontrada. Pues, no están usando ni sus propios cabellos, ni tampoco objetos

---

<sup>59</sup> Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1994. Pág. 101. Título original: *Le moi-peau*. Ed. Bordas Dunod, París Francia.

<sup>60</sup> Jones, Kellie. *Las joyas de la corona*. En, VV.AA., *Silvia Gruner. Reliquias. Collares*. Catálogo de exposición. Centro de la Imagen, México, 1998. Pág. 9.

Fig. 8



suyos – no estamos ante ningún tipo de autorretrato. Tampoco son obras propiamente narrativas; si nos cuentan una historia esa será más bien parte de la imaginación del espectador. Es decir, en cierta manera se crea una zona de tiempo indefinido. Los objetos tienen ya su historia, sus recuerdos, pero el espectador tendrá que interpretar ésta basándose en sus propias reminiscencias, es decir, inventar su historia; inventar y sobreponer nuevos recuerdos a los objetos. La obra en sí se constituye de estas historias frágiles y momentáneas.

Ahora, pasaremos a analizar otra pieza, en la que el objeto-cabello esta sólo, es decir, sin otros objetos que la acompañen. Se trata de la obra de Sonia Boyce (Inglaterra 1962) *Plaited Hairpiece* (postizo trenzado) 1993-94 (fig. 8). Es una pieza de cabellos unidos por el centro, a ambos lados se despliegan dos grupos de cinco pequeñas trenzas con las puntas enrolladas. Esta obra hace referencia a los ornamentos femeninos.

Simón Marchán Fiz nos explica acerca del uso de los objetos de la realidad en el arte:

Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.<sup>61</sup>

Esta riqueza significativa que el artista busca mostrar del objeto es lo que nos permite hacer toda una serie de asociaciones cuando observamos la obra.

En esta obra, observamos que el peinado puede considerarse como una escultura, pues requiere de conocimiento estético, se le tiene que prestar atención a la composición, a las texturas y estructuras. Pero también aparte de estas propiedades estéticas podemos ver que el peinado de una persona contiene una serie de significados, como nos lo explica María Elena Puiggrós:

Un peinado ofrece información sobre el estatus social, sobre el grupo cultural de su portador. Refleja la edad y el sexo del individuo. Muestra la

---

<sup>61</sup>Marchán Fiz, Simón. Op. Cit. Pág. 160.

mentalidad, la forma de entender la realidad. Es decir ayuda a configurar la imagen del individuo.<sup>62</sup>

El peinado no sólo es importante en el nivel personal, sino que también tiene gran importancia social y cultural.

La memoria según el *Diccionario de la Lengua Española* Es: “[...] potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.” La memoria no sólo es un almacén del pasado sino que está siempre a punto de manifestarse por medio de los recuerdos, al momento que nuestra mente a través de los órganos de los sentidos los haga aparecer de manera automática para que permitan nuestra actuación. Henri Bergsón nos dice:

[...] no hay percepción que no este impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada.<sup>63</sup>

Por eso no podemos existir ni actuar sin memoria, cada instante presente está en un intercambio permanente con el pasado, con los recuerdos y por lo tanto con la memoria. Pero también, como nos lo dijo Enrique Villanueva en la anterior, la memoria no siempre puede ser evocada ni controlada a nuestra voluntad.

Las obras de Calvo, Gruner, y Boyce en que utilizan los objetos seleccionados de una manera especial; nos muestran que no se refieren a un objeto cualquiera, sino que son los específicos con los cuales se sienten identificadas para reconstruir la memoria y rehacer la historia, fijándola en los objetos para tener un registro y un sustento a través de los cuales se pueda rememorar el pasado. Esta historia puede ser personal, como sucede con las obras de Carmen Calvo, también, pueden ser las vivencias de otras personas con las que se han sentido identificadas, como sucede con las piezas de Gruner y de Boyce.

---

<sup>62</sup> Puiggrós, Román, María Elena. Op. Cit. Pags. 305-306.

<sup>63</sup> Bergson, Henri. Op. Cit. Pág. 81.

## I.4 El reflejo del tiempo.

El cabello guarda en su longitud el reflejo del tiempo; las obras que vamos a analizar tratan sobre el tema del tiempo desde aspectos muy diversos. Comenzaremos recordando un poco lo que hemos comenzado a esbozar hasta el momento con respecto a la memoria. Hablar de la memoria es, en cierto sentido, hablar del tiempo. La memoria es una de las maneras en lo cual percibimos el tiempo.

Mientras que la luz es la base de la vida material, el tiempo es la sustancia inmaterial indispensable, dentro de la cual fluye toda existencia. <sup>64</sup>

El tiempo es inmaterial, en sí mismo el tiempo no se percibe, se necesita de algo que lo contraste, otra cosa por la cual se pueda sentir y manifestar. El tiempo se puede percibir en relación con el movimiento o el espacio:

De hecho, siempre que medimos el tiempo físico, lo estamos midiendo por medios espaciales, ya sean éstos las posiciones espaciales del sol, de las estrellas, o los movimientos en el espacio de las manecillas del reloj. Así medir el tiempo es medir según el espacio. <sup>65</sup>

Por eso lo que podemos decir que percibimos del tiempo es su reflejo. Para el ser humano “[...] como presencias constantes dentro de la conciencia, el espacio y el tiempo son intuiciones”<sup>66</sup> y “[...] el espacio existe ligado al tiempo; el tiempo no puede existir fuera del espacio.”<sup>67</sup> Estas dos constantes de espacio y tiempo se perciben entonces principalmente por la intuición, y el espacio permite que el tiempo pueda percibirse y medirse. El sentido del espacio se limita por nuestra percepción, nuestra vista, nuestra actuación pero, sin embargo el tiempo se encuentra de una manera más constante en nuestros pensamientos.

---

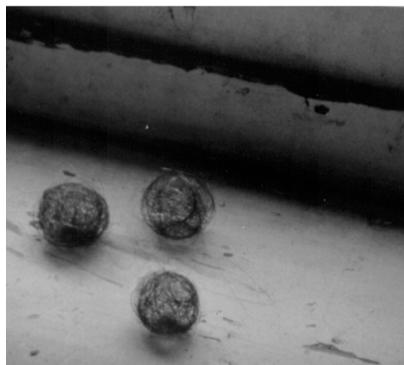
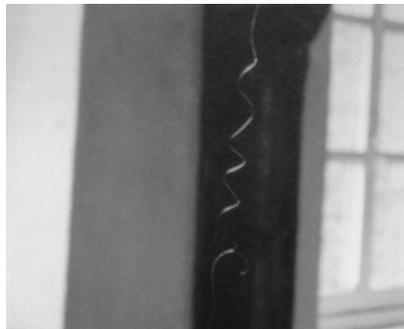
<sup>64</sup> Bochner, Mel. “Serial art, Systems, Solipsism.” Extractos de un artículo aparecido en *Arts Magazine*, verano de 1967, ahora en G. Battcock, *Minimal Art. A critical Anthology*. Págs. 92-102. En Marchán Fiz, Simón. Op. Cit. Pág. 389.

<sup>65</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 416.

<sup>66</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 307.

<sup>67</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 492.

Fig. 9, 10 y 11.



Existe pues cierta preeminencia del tiempo sobre el espacio o, por lo menos, [...] una presencia constante del tiempo en todas nuestras experiencias y en todos nuestros pensamientos tanto si se refieren al espacio como si no se refieren a él.<sup>68</sup>

Pero el tiempo y el espacio no pueden desligarse ya que todo acontecimiento, todo lo que sucede en el mundo es espacio-temporal.

Vamos a analizar una obra en la que la memoria, igual como en las obras de Carmen Calvo y Silvia Gruner, es uno de los puntos clave. La diferencia más clara de esta obra con las anteriormente mencionadas es (entre otras cosas) que se utilizó el cabello de la propia artista. La obra *Recollection* (Recuerdo) 1995 (fig. 9, 10 y 11) de Mona Hatoum (Líbano, 1952) es una instalación en la que utiliza sus cabellos guardados durante seis años.

Los cabellos guardan en su longitud el reflejo del tiempo a través del cual han ido creciendo. Toda la memoria de ese tiempo se junta en esta obra. La magnitud de esta instalación nos hace ver el tiempo que se ha tardado en realizarla, los cabellos están colgados, de uno en uno, en largos y finos hilos - un proceso laborioso. Pero el cabello en esta obra no sólo está en el techo, también en el suelo están dispersadas pequeñas esferas realizadas con él, éstas esferas también están colocadas en los huecos de las ventanas. En esta sala entra una gran cantidad de luz, lo cual permite ver el brillo del cabello; la luz lo hace visible tal vez antes de que el cabello nos toque podemos apreciarlo por su brillo; los cabellos están puestos de manera que cuando pasa el espectador los siente en su cuerpo. En un extremo de la sala se encuentra una mesa en la que ha colocado sus cabellos tejidos en un telar. El silencio en el que trabajan las tejedoras dentro de las cuatro paredes se puede percibir al ver el telar.<sup>69</sup>

No podemos dejar de reflexionar sobre nuestra propia existencia en el tiempo; “[...] el ser del hombre está tejido en la madeja del tiempo.”<sup>70</sup> El tiempo que ha pasado desde que nacemos, los años que tenemos, lo que hemos hecho y lo que deseamos hacer en el futuro. Esta obra nos habla de poner el tiempo pasado (sus cabellos guardados durante seis años) en el presente.

---

<sup>68</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 309.

<sup>69</sup> Hablaremos del tejido más adelante en el capítulo III.5.2.

<sup>70</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 461.

Esta es una obra compleja; otra vez parece que se habla de los recuerdos y de la memoria, no de eventos grandes, ni de hechos que cambian una vida, sino de lo cotidiano. A través de la memoria toda la vida está presente al mismo tiempo. Se descentraliza el tiempo, y la noción de éste como una serie de momentos de “ahora” parece quedar desmentida. Esto es una de las preocupaciones de *Recollection*, y se hace presente de una manera muy concreta en el acto de experimentar la obra; Cuando el espectador va caminando dentro de la sala, la obra va cambiando de aspecto. No hay ningún punto fijo para contemplarla desde un “afuera”. Ver la obra significa estar en ella. Así cada paso nos muestra una obra distinta, pero, como nos dice nuestra memoria, al mismo tiempo ésta permanece igual. La obra en si no cambia, sino nuestro punto de vista (esto nos recuerda, tal vez, lo que dijo Heráclito: “No puedes entrar dos veces por el mismo río, pues otras aguas fluyen hacia ti.”<sup>71</sup>). Esta transformación, que se vive al ir caminando por la instalación, queda más evidente cuando también se involucra el sentido del tacto – pues los cabellos colgados del techo van acariciando la cara del espectador; es decir, otro cuerpo le toca, el cuerpo de la artista. Pero es un cuerpo al mismo tiempo presente y ausente – un cuerpo “[...] dispersado”.<sup>72</sup>

Aquí nada quedo fácil ni explícito. Hatoum se niega a dar un terreno firme desde donde uno podría hacer una lectura de *Recollection*. Esto es porque en cierto modo la obra es un cuestionamiento de la manera en que se construyen los sistemas que hacen posibles tal lectura. Este cuestionamiento se hace a través de la misma materia, el cabello, y a través de las estructuras de la obra.

Intentemos aclarar esta idea; El cabello es un material que, una vez separado del cuerpo, se considera sucio, un desecho, basura; “[...] suciedad es esencialmente desorden [...] donde hay suciedad hay un sistema.”<sup>73</sup> La suciedad es lo otro que define lo limpio (es

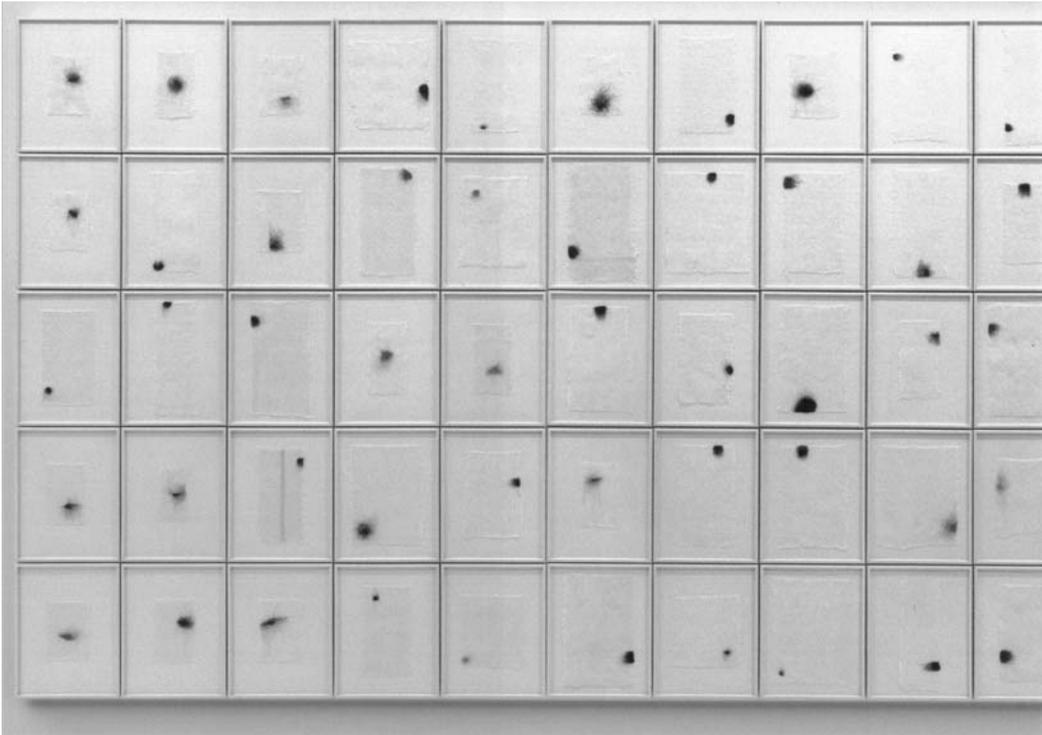
---

<sup>71</sup> Heráclito, *Fragments*, 1-2. Ed. Alcancia, Traducción: José Gaos. México, 1939. citado por, Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 32.

<sup>72</sup> Zegher, Catherine de, “Hatoum’s *Recollection*: About Losing and Being Lost.” En VV.AA., *Mona Hatoum*. Phaidon Press Limited, London, 1997. Pág. 93.

<sup>73</sup> Douglas, Mary. *Purity and danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*. Ed. Routledge, Londres y Nueva York, 1966. citado por, Zegher, Catherine de. En, VV:AA., *Mona Hatoum*. Op. Cit. Pág. 93.

Fig. 12 y 13.



decir el sistema), así quedando inscrita en ese mismo sistema. Sin suciedad no hay limpieza. Esto queda aun más evidente si nos acordamos de que el cabello mientras todavía es parte del cuerpo está considerado bello y es “[...] lo más delicado, erótico y duradero de los materiales humanos [...]”.<sup>74</sup> Entonces vemos en esta instalación como un sistema, que se construye excluyendo lo que no es, al mismo tiempo necesita estos elementos excluidos, para poder definirse y existir. Nos da una sensación de lo arbitrario que en tal caso será este sistema.

Veremos una obra que, aunque a primera vista parezca bastante diferente de *Recollection*, tiene mucho en común; Se trata de la obra de Anne Wilson (EUA. 1949): *A Chronicle of Days* (Una crónica de días) 1997-98 (fig. 12 y 13). Consiste en cien telas blancas con cabellos cosidos (con la técnica “couching”) en los bordes o en rupturas de la misma tela. Estas telas que utilizó son fragmentos de manteles con decoraciones, y la impresión visual del cabello, oscuro resalta sobre la blancura de las telas. Los cabellos son de distintos colores, pero no se mezclan dentro de los cuadros individuales, Las manchas de cabello cosido son muy irregulares, y Wilson rehuye a colocarlos en el centro de las telas. Comenta Judith Russi Kirshner:

Las manchas son equivalentes visuales de ruidos maleducados y modales indisciplinados que amenazan los refinamientos de clase de la puesta de mesa burguesa.<sup>75</sup>

En esta obra se hizo un cuadro al día durante cien días, construyendo así una especie de registro diario. Las telas están enmarcadas cada una por separado, pero colocadas a manera de un gran mural, de esta forma se convierte en un diario público y monumental. Así que regresamos al tema del tiempo, y podemos ver en esta obra que el hecho de hacer un cuadrado al día durante cien días, es una constancia del tiempo vivido cada día, es la intención de dejar una marca de la existencia y de la vivencia de todos esos días. En un mismo día podemos tener muchas percepciones y apreciaciones de sentimientos y de pensamientos. En esta obra se hace importante cada día. En la vida cotidiana estamos muchas veces tan ocupados que no recordamos que nuestra existencia está limitada por el tiempo.

---

<sup>74</sup> Zegher, Catherine de. En VV:AA., *Mona Hatoum*. Op. Cit. Pág 93.

<sup>75</sup>Russi Kirshner, Judith. *Anne Wilson. Voices*. Catálogo de exposición galería Revolution, Detroit, septiembre-octubre, Nueva York, noviembre. 1998. s/p.

La finitud no debe desconocerse ni negarse: debe reconocerse, aceptarse y realizarse hasta el fondo. Si se la reniega y desconoce, es una cadena que se arrastra sin saberlo, pero que traba todo movimiento y hace imposible toda creación.<sup>76</sup>

¿Es esto la conciencia que Anne Wilson quiere expresar? Hacer un cuadro al día durante cien días significaba la totalidad de la obra, y haberlo planeado así significa anticiparse al futuro a diferencia de lo que es un “diario normal” – que no se suele escribir con ningún día final establecido. Pero en la realidad, sólo cada día cada cuadro ya hecho y terminado puede constatar que su existencia aún continua. Wilson resalta así la lucha de lo cotidiano, pues cada día ha de acabar un cuadro, así como cada día hay actividades que se realizan de manera rutinaria. Pero en esta obra la cotidianidad hace evidencia de la existencia.

Los hechos prácticos cotidianos de esta existencia son tan disparatados y tan banales aparentemente que no prestamos atención a la determinante esencialidad de nuestro ser-en-el-mundo.<sup>77</sup>

Wilson nos invita a poner atención en estos hechos cotidianos, para de esta manera exaltar la existencia dentro del mundo. Nos invita a reflexionar sobre como estas cotidianidades son los que constituyen el mundo. Eso es el tiempo empleado de Wilson, es su disciplina y la voluntad de acabar lo empezado, de tener resultados de un proyecto.

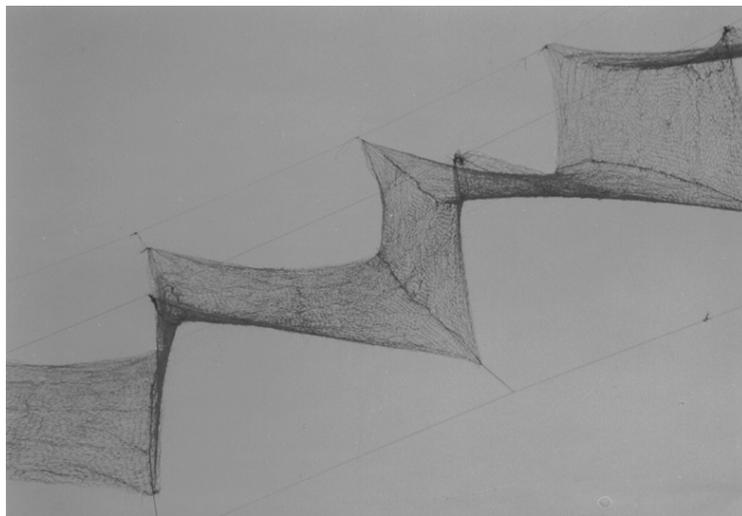
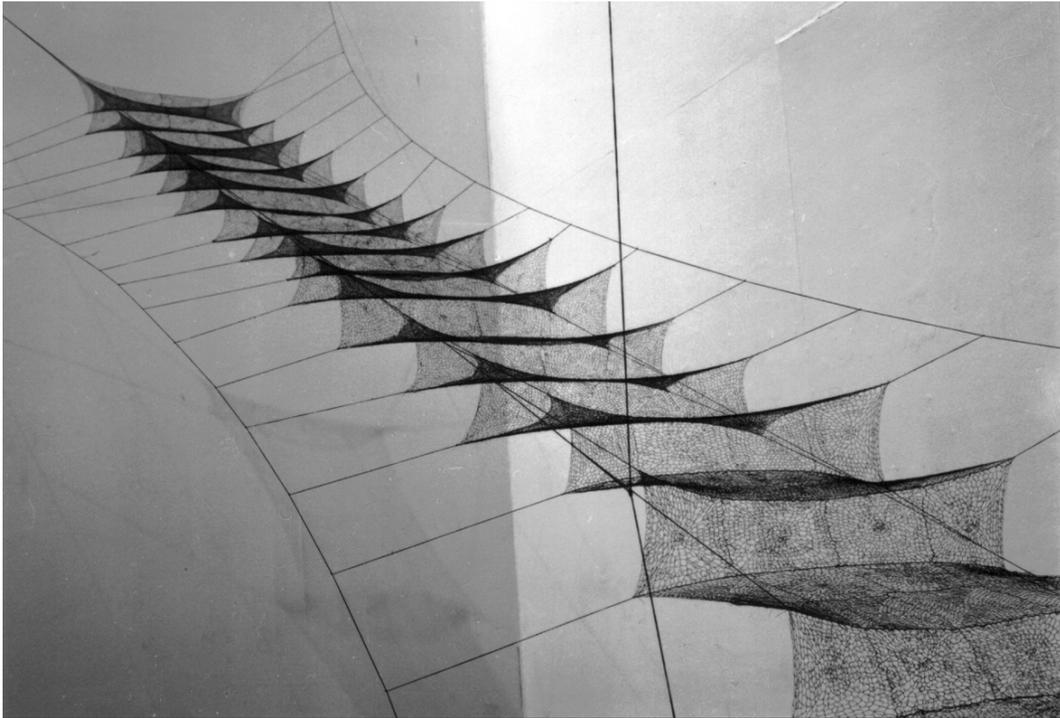
En su interés por las labores femeninas (véase capítulo III.5.2.) y su relación con el tiempo y la historia, la obra de Wilson se puede relacionar con mi obra *Sin regreso* 1993 (fig. 14 y 15). Esta obra consiste en una tela de siete metros de largo por cincuenta centímetros de ancho, elaborada con mi propio cabello, tejido a ganchillo. Está parcialmente inspirada en las construcciones de las arañas y se instala en el techo y en la pared con hilos de algodón como soportes tensores. La forma creada en tensión es

---

<sup>76</sup>Abbagnano, Nicola, *Introducción al existencialismo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México DF, sexta reimpresión, 1993. Título original: *Introduzione all'esistenzialismo*. Ed. Taylor de Turín 1942. Traducción: José Gaos. Pág. 30.

<sup>77</sup>Steiner, George. *Heidegger*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, segunda edición en español, México, 1999. Pág. 161. Título original: *Martin Heidegger*. The Viking Press en la serie Modern Masters. 1987 y 1989, University of Chicago Press. Traducción: Jorge Aguilar Mora.

Fig. 14 y 15



una escalera. *Sin regreso* contiene la idea del trayecto interior; representa el acto de caminar sobre mí misma. Es un camino que refleja el tránsito de la vida. Una prueba de que existí y viví ese tiempo: yo lo caminé, yo lo hice con mi vida y mi propia materia orgánica, primero el cabello creciendo, y luego tejiéndolo. La vida es un camino de ida, irreversible - sin regreso... no regresamos sobre nuestros pasos ni el cabello cortado regresa a uno. Esta escultura significa que al subir una escalera se transforma la existencia. El tiempo avanza, y el que se invierte subiendo la escalera no regresa más. Al llegar al último peldaño sólo queda la memoria del pasado. Las experiencias del pasado no vuelven, pero las llevamos dentro. Así como el cabello cortado no vuelve a ser parte de nuestro cuerpo, pero sigue siendo una huella de la identidad y de la existencia.

Por otro lado, podemos ver que a la escalera se le han dado diferentes tipos de significados relacionados con los ritos de ascensión:

[...]el chamán tártaro o siberiano trepa a un árbol [...] el sacrificador védico sube por una escala. Los dos ritos persiguen el mismo fin: la ascensión al Cielo. Considerable número de mitos hablan de un árbol, de una liana, de una cuerda, de un hilo de araña o de una escala que unen la Tierra al Cielo, y por intercesión de los cuales suben, efectivamente al Cielo ciertos seres privilegiados.<sup>78</sup>

Podemos pensar que esta obra, se relaciona de alguna manera con lo que acabamos de citar en cuanto a que sólo un ser privilegiado puede subir por esta escalera, pues realmente es tan frágil que no soportará casi ningún peso, también podemos relacionarla en cuanto a que la ascensión se hace a través de la intercesión de un hilo de araña, que en este caso es el hilo de cabello. Por tratarse de la vida interior, nadie podrá subir la escalera, pues cada persona tiene que vivirse a sí misma, nadie podrá vivir por ella.

[...] la escalera tiene un simbolismo extremadamente rico, sin dejar de ser perfectamente coherente: *figura plásticamente la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro*; o bien desde un plano cosmológico, *que hace posible la comunicación entre Cielo y Tierra e Infierno*. Por esto la escalera y la ascensión desempeñan un papel

---

<sup>78</sup> Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Ed. Taurus, Madrid, 1989. Pág. 51. Título original: *Images et symboles*. Editions Gallimard, París, 1955. Versión Española: Carmen Castro.

considerable en los ritos y mitos de iniciación como en los ritos funerarios [...].<sup>79</sup>

El paso de un modo de ser al otro, es el que se quería hacer de manifiesto en *Sin regreso* el avanzar en el tiempo; subir la escalera es experimentar un cambio, tanto en el ámbito espacial como en el temporal, corporal y psicológico.

[...] el simbolismo de la ascensión y de los peldaños aparece con bastante frecuencia en la literatura psicoanalítica, lo cual significa que nos hallamos ante un comportamiento arcaico de la psique humana, [...]<sup>80</sup>

El sueño de la escalera aparece con frecuencia como una situación amenazante o de peligro, y también el sentimiento del miedo se encuentra ligado a la imagen de la escalera.

La escalada o ascensión simboliza *el camino hacia la realidad absoluta*; y en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría, de atracción y de repulsión, etc. Las ideas de santificación, de muerte, de amor y de liberación van implicadas en el simbolismo de la escalera.<sup>81</sup>

Como hemos visto, la imagen de la escalera ha estado presente en los mitos y en los ritos de diferentes culturas y conforma un símbolo psicológico arcaico, fruto de sentimientos contradictorios y ambivalentes.

Ya hemos mencionado que *Sin regreso* esta en parte inspirada por las arañas. Ellas tejen sus construcciones utilizando como material una parte de ellas mismas, un material que se produce en su cuerpo. En esto se parece a la escultura, ya que está tejida con los cabellos que se producen en el cuerpo, está elaborada con los materiales del propio ser. Si vemos más de cerca el simbolismo de la araña podemos destacar

[...] la capacidad creadora [...], al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro. La araña en su centro es símbolo del centro del mundo y [...] las arañas, destruyendo y

---

<sup>79</sup> Eliade, Mircea. Op. Cit. Pág. 53.

<sup>80</sup> Eliade, Mircea. Op. Cit. Pág. 53.

<sup>81</sup> Eliade, Mircea. Op. Cit. Pág. 54.

construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel <sacrificio continuo>, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva.<sup>82</sup>

Si hablamos de la transformación del ser humano a través de los años, más que nada hablamos de su cuerpo - el reflejo más directo de los años que tenemos. Y creemos poder decir que los cabellos son nuestro reloj más visible. A pesar de no disponer de imagen nos parece importante analizar la obra *Zapatera* 1994, de Paula Santiago (México, 1969) que consiste en una serie de zapatitos de bebé de cuatro por cuatro por nueve centímetros. Hechos de cera y papel de arroz, rellenos con cabellos de ancianos previamente tejidos. El papel de arroz con lo que están hechos los zapatitos para el bebé nos remiten, por un lado, a la fragilidad del cuerpo de un recién nacido, y por otro lado al alimento que le proporcionará la fuerza necesaria para desarrollar una vida. La cera hace pensar en el fuego, el calor que necesita el cuerpo para sobrevivir, y en el calor humano que será más necesario en los primeros meses de vida. La llama del fuego para los alquimistas es “[...] agente de transformación [...]”<sup>83</sup> el bebé para poder transformarse, en adulto y crecer necesitará de este calor el cual le proveerá la energía necesaria para lograrlo. Pero el fuego también simboliza “[...] la destrucción, incendio. Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final.”<sup>84</sup> Así comienzo y final de la vida se unen en esta obra. Los cabellos blancos aluden a los últimos años de la vida, esta es la realidad de vivir en el tiempo, todo lo que comienza ha de terminar, el ser humano es “el animal que mide su tiempo.”<sup>85</sup> Por esto no puede dejar de pensar en que su vida se acabará tarde o temprano. Esta es la prisión del tiempo, la amenaza permanente del fin de nuestros días. Incluso se ha llegado a ver el tiempo en comparación con el infierno:

[...] el “infierno” es “la espeluznante mansión del tiempo en cuyo círculo mágico está Satanás dando cuerda a un reloj gigantesco por su propia mano.”<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Madrid, 1997. Pág. 88.

<sup>83</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 215.

<sup>84</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 216.

<sup>85</sup> Machado, Antonio. *Obras completas*. Ed. Séneca, México, 1940, Pág. 478. Citado por, Xirau, Ramón. Op Cit. Pág. 451.

<sup>86</sup> Machado, Antonio. Op. Cit. Pág. 453. Citado por, Xirau, Ramón. Op Cit. Pág. 451.

El ser consciente de que la existencia es limitada, es algo que preocupa y que da angustia, y aunque se pretenda olvidar esta realidad, nunca desaparecerá por completo. Sin embargo, en nuestra cultura, a través de los medios masivos de comunicación, no nos hablan de la muerte ni de la vejez; al contrario, la juventud como el ideal es una obsesión. Existen una serie de industrias enfocadas a que la vejez no aparezca o que se atrase en llegar lo más posible. Sabemos que esto es mentira y que los modelos de la televisión y las revistas de moda nada tienen que ver con la realidad.

La vejez se enfrenta hoy con la pesada pretensión de que la juventud es el momento clave de la vida; el cuerpo, en ese momento, es ágil, fuerte, atractivo y firme, según las imágenes que nos invaden a cada momento. El deterioro corporal es promesa de malestares, decrepitud y enfermedad, lo que lleva a cuestionar qué tanta validez puede tener que un solo tipo de corporeidad sea la aceptable, la que representa el modelo a seguir, como si esta fachada de plenitud fuera la única opción para comparar y aceptar el paso del tiempo.<sup>87</sup>

La idea de la juventud como el mejor momento de la vida, el cuerpo ágil firme y sin enfermedad, son sólo ideas que nos ocultan la realidad de que estos estados no durarán por mucho tiempo. Se vive la vejez, y a menudo más que una vez, pues se vive también a través de nuestros abuelos, y cuando se hace uno mayor con los propios padres, o con cualquier persona mayor que este ligada a nosotros de alguna manera. Sabemos que la vejez llega (si es que la muerte no nos sorprende antes). Pero no llega de repente. Aunque lo negamos, nuestro cuerpo y mente se enfrentan con deterioros corporales y psicológicos, poco a poca, día tras día. Normalmente no se nota el cambio mientras sucede, sino se hace evidente con el paso del tiempo, en las huellas que va dejando en nuestro cuerpo:

[...] piel que se va arrugando [...] surcos que cavan su superficie, del pelo que empieza a debilitarse, de los músculos que el tiempo derriba, de los ojos que se apagan, del vientre fecundo que pierde su función, de los brazos y las piernas que ya no sostienen como antes.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Ganado Kim, Edgardo. "Transgresiones del cuerpo." En VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo*. Catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1997. Pág. 19.

<sup>88</sup> Poniatowska, Elena. *Carcel de los sueños. Vida Yovanovich*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Casa de las Imágenes. Centro de la Imagen. México, 1997. s/p.

Vamos deteriorando poco a poco, casi sin que podamos darnos cuenta. No se nota el cambio en el momento que sucede, solo vemos las ruinas que deja detrás. Nada se puede hacer a lo inevitable, nadie sabe cómo estará en nosotros. La escritora mexicana Elena Poniatowska compara la vejez con una bufanda tejida, que se va deshaciendo:

Veo como cae un cabello triste, una saliva en la comisura de la boca que la anciana no puede retener, el líquido amarillo de la que ya no controla sus esfínteres, la bufanda tejida a la que se le van los puntos. También a nosotros se nos van los puntos, nuestro tejido ya no aprieta los órganos y se nos salen la baba y el excremento.<sup>89</sup>

La vejez representa todos estos sufrimientos, el tiempo no perdona, el tiempo a veces puede ayudarnos a que los problemas se alejen y poder así comprender mejor los sucesos de la vida compleja en la que vivimos, pero, otras veces nos paraliza ante el sufrimiento.

Mientras en el dolor moral es posible conservar una actitud de dignidad y de compunción y, por tanto, de liberación, el sufrimiento físico es, en todos sus grados, imposibilidad de separarse del instante de la existencia. Representa la propia irreductibilidad del ser. El contenido del sufrimiento se confunde con la imposibilidad de alejar de sí el sufrimiento. En el sufrimiento se produce la ausencia de todo refugio. Es el hecho de estar directamente expuesto al ser. Procede de la imposibilidad de huir y de retroceder.<sup>90</sup>

El cabello es “[...] nuestro reloj más visible”<sup>91</sup> su crecimiento es lento, podemos sentir el paso del tiempo en una cabellera larga, y por su color blanco, sabemos que se trata de una persona que ha tenido una larga existencia. Paula Santiago utiliza estos cabellos blancos, tejiéndolos para el bebé que acaba de nacer, principio y fin están unidos en esta pieza. La muerte siempre ha sido una incógnita para el ser humano:

---

<sup>89</sup> Poniatowska, Elena. Op. Cit. s/p.

<sup>90</sup> Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993. Págs. 109-110 Título original: *Le temps et l' autre*. Ed. Fata Morgana, Saint Clément, 1979. Traducción: José Luis Pardo Torío.

<sup>91</sup> Tostado, Conrado. Presentación del catálogo de exposición, *Cuerpo. Sombra de identidad*. Gabriela López Portillo. Escuela Nacional de Artes Plásticas. UNAM. México, 1995. s/p.

[...] de todas las incógnitas que la realidad cotidiana imponía, la más relevante era, y sigue siendo, la muerte: el hecho de dejar de ser. De pronto un ente animado, un prójimo, se convertía en un objeto inerte, no muy distinto de una piedra. ¿Qué ocurrió con la energía que habitaba ese cuerpo? es la interrogante que continúa moviendo nuestras conciencias, y en aquellas edades tempranas de la humanidad, fue el pilar sobre el que se construyeron todas las religiones, para que a partir de ellas se desarrollara posteriormente la división de poderes al interior de la sociedad.<sup>92</sup>

La incógnita y la incertidumbre de lo que significa dejar de ser; convertirse en objeto sin sentido, sin respiración ni movimiento, sigue consternando nuestra existencia, es muy difícil aceptar la muerte, sobre todo la de un ser querido. La única manera posible de explicarse éste dejar de ser es a través de las religiones y los mitos, una buena manera de dar “explicaciones” de lo inexplicable.

---

<sup>92</sup> Veléz, Gonzalo. “Tótem y tabú en los tiempos del desencanto.” En VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo*. Catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1997.

## I.5 La cárcel cultural.

Comenzaremos por mencionar que es lo que entendemos por cultura, para poder tratar las obras en las que vemos que la cultura puede ser considerada como una cárcel. Los seres humanos vivimos en sociedad por que somos animales, pero lo que nos separa de la sociedad animal es la cultura. La cultura es un hecho particular al hombre que lo difiere de su naturaleza biológica, pero esto no significa que “[...] pueda abstraerse de su base zoológica.”<sup>93</sup> La vida social del hombre “[...] significa una biología *sui generis* pues se halla culturalmente modificada.”<sup>94</sup> La cultura según Salvador Giner es:

[...] en gran parte, el modo humano de satisfacer las exigencias biológicas [...]. El arte, la religión, la poesía, serían meras sublimaciones humanas de los instintos de nuestra especie, reprimidos primero y transformados después hasta que reciben una expresión aceptable para la sociedad y sus normas morales.<sup>95</sup>

Entendemos que el ser humano crea la cultura basándose en la sublimación de sus instintos como animal, y que al vivir en sociedad debe aprender las costumbres y respetar las normas establecidas dentro de su comunidad. El ser humano crea el mismo, en este sentido, su propio mundo pero al mismo tiempo lo limita. “El hombre medio está [...] seguro de que el juego cultural es la verdad, la inquebrantable, duradera verdad”.<sup>96</sup> Es en este sentido que entendemos a la cultura como una cárcel.

La obra que hace referencia a este hecho; es la escultura de Mona Hatoum *Why Not Squeeze...* (Por qué no apretar...) 1996 (fig. 16) consiste en una jaula para pájaros que en su interior tiene dos pequeñas esferas transparentes de cabellos; éstas esferas parecen muy livianas y volátiles (como unos pájaros). Esta jaula nos remite a lo cultural, la estructura de metal y madera en la que cada elemento esta en perfecto orden, cada barra de metal esta colocada en la distancia adecuada, la forma rectangular muy bien diseñada. Dentro de todo esto estaría encerrado un pequeño ser

---

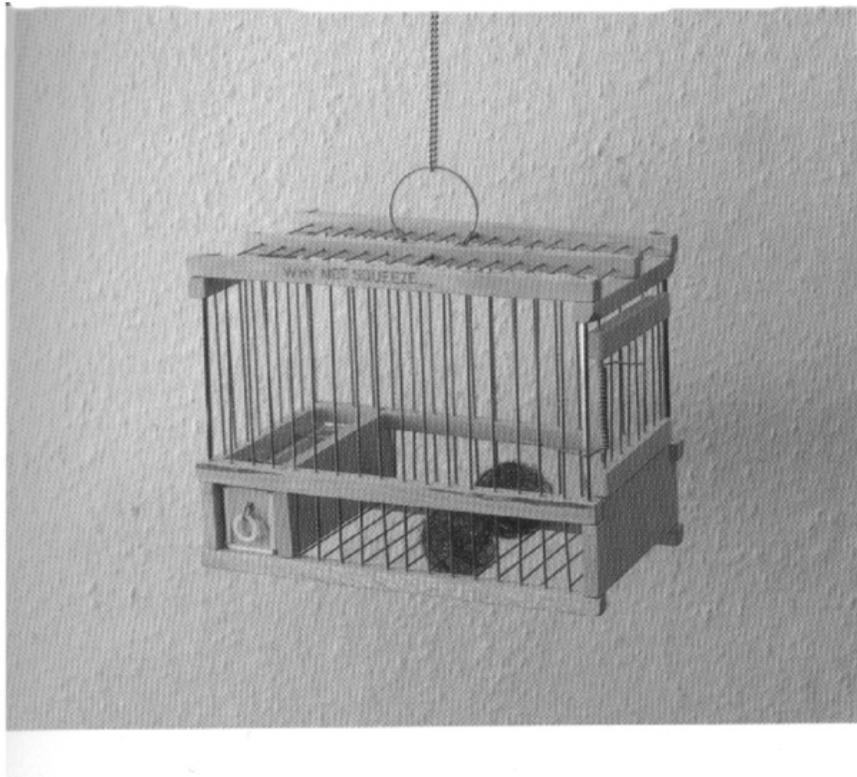
<sup>93</sup> Giner, Salvador. *Sociología*. Ed. Península, Barcelona, 1976. Pág. 66.

<sup>94</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Pág. 66.

<sup>95</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Pág. 66.

<sup>96</sup> Becker, Ernest. *The Denial of Death*. Ed. Free Press Paperbacks, New York, 1997. Pág. 188.

Fig. 16

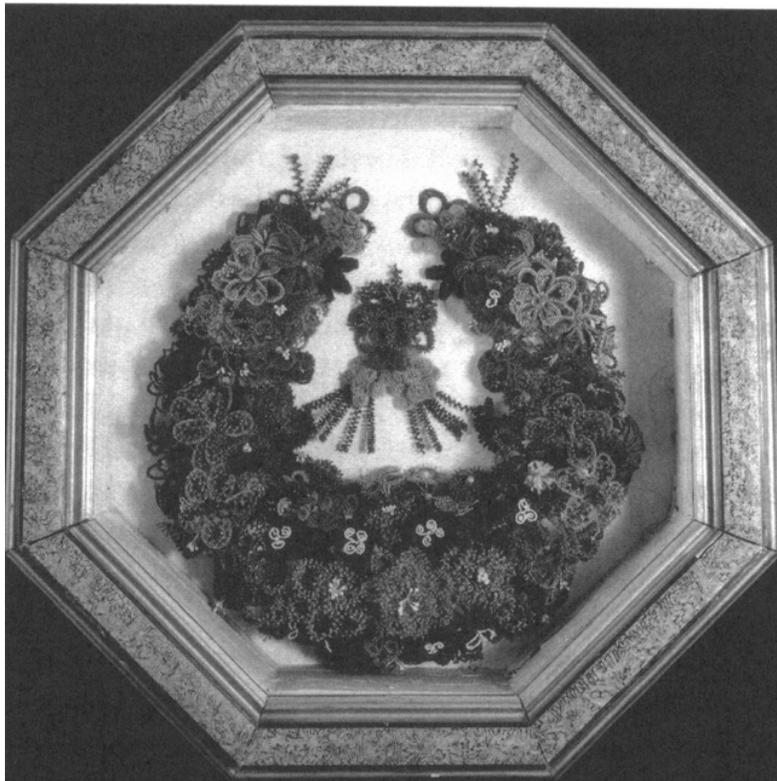


vivo para el cual está diseñado - un pájaro. Pero Hatoum ha puesto dentro una parte de su cuerpo: sus cabellos. Podemos observar que en esta obra la naturaleza y la cultura están mezcladas, o mejor dicho, el cuerpo vive encarcelado en la jaula de la cultura. El tema más concreto del cuerpo se tratará más de cerca a lo largo del capítulo II. Ahora intentaremos ver más bien la situación del ser humano y de la cultura.

El cabello al igual que las plumas de los pájaros, sirven de abrigo protector, y también tienen en común que están formados por la misma proteína fibrosa llamada *queratina* que es fundamental de los tejidos animales de sostén y protección como son los huesos, las uñas, las plumas y los pelos. Es por esta proteína que son maleables, y es la razón también de que son materiales de larga duración (pueden durar más de cien años sin deteriorarse por completo). Hay muchos ejemplos de arte plumaria, y también objetos hechos con cabellos que se remontan al siglo XIX (fig. 17) sin que estén alterados debido al paso del tiempo. Tal vez en esta obra lo que la autora nos quiere sugerir es que cuando el pájaro se ha ido, quedarán sus plumas, lo mismo sucede con los cabellos; aunque la persona ya no este quedara su cabello; aunque no nos encontremos los seres humanos en una jaula de pájaro no dejamos de estar atados o encarcelados a muchos otros tipos de sistemas y estructuras, no menos complicadas de salir que una jaula para un pájaro. Entonces la obra se podría entender como decir que el humano ha creado su cárcel, es decir su mundo, pero la base de esa creación es su naturaleza de animal, del cual solo queda una huella – en este caso los cabellos.

Queremos destacar además que *Why Not Squeeze...* de Hatoum hace referencia a la obra de Marcel Duchamp (Francia 1887-1968) *Why Not Sneeze?* (1921) de hecho podemos ver que en el título de Hatoum solo ha cambiado la letra n por la q, de esta manera la palabra estornudar se convierte en apretar. Originalmente Duchamp hizo esta obra por encargo y había pedido que se le diera absoluta libertad en el tema y la forma que le iba a dar. La escultura consiste en una jaula para pájaro que en su interior tiene ciento cincuenta y dos dados de mármol en forma de cubos de azúcar, (como los que se ponen en las cafeterías) con un termómetro y un hueso de sepia. Él mismo explica esta obra:

Fig. 17



Esta pequeña jaula está llena de azucarillos... pero esos azucarillos están hechos de mármol, y cuando se levanta la jaula, sorprende el gran peso que tiene. El termómetro sirve para marcar la temperatura del mármol.<sup>97</sup>

En estas dos obras hay un contraste en cuanto al peso del mármol y el peso del cabello. La jaula de Hatoum no tiene peso, y la de Duchamp pesa demasiado. Mientras Duchamp hace una pregunta, preguntando al espectador: ¿por qué no estornuda?, un acto que “[...] comienza con un cosquilleo y culmina con una explosión paroxística, reduciéndose finalmente todo a un poco de humedad [...]”<sup>98</sup>, Hatoum nos invita a tener un contacto físico, tal vez con otra persona. Su obra está mucho más abierta, en el sentido de que no sabemos adónde conducirá este apretar, y además, nos lo deja aun más abierto con los puntos suspensivos, no es ninguna pregunta, ni una orden, sino algo diferente, algo inconcluso.

Una escultura que se relaciona con las ideas de *Why Not Squeeze...* es la de Tania Kovats *Sin título* 1993 (fig. 18). En un cubo de poliuretano transparente se encuentra encapsulada una esfera compacta hecha de cabellos, de manera que hace pensar en una conservación para un museo científico o biológico. Teniendo en cuenta lo que decíamos sobre las esculturas *Inter(valo)* e *Intervalo doloroso* de Carmen Calvo podemos pensar que se trata de la conservación de un suceso, un deseo de conservar una memoria. Encerrado en el poliuretano el cabello está a salvo, ahí lo podemos observar, sin que cambie nunca su aspecto.

Pero, también nos habla de la inteligencia humana y de su deseo de conocimiento. La conservación aquí de ciertos elementos que le sirven de observación y análisis del mundo, y no de una memoria personal, como era el caso de las obras de Calvo. El poliuretano nos hace pensar en un mundo científico, en investigaciones medicas, en experimentos. Exactamente que es lo que se está investigando se nos hace obvio acordándonos que la esfera es un:

---

<sup>97</sup> Duchamp, Marcel. *Marcel Duchamp*. The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art. Ed. Anne d'Hardnoncourt & Kynaston McShine (recopilación de ensayos catálogo de la colección Duchamp del Philadelphia Museum of Art). Pág. 295. citado por: Mink, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*. Ed. Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring 53, D-50672 Köln, Alemania, 1994. Traducción: Carlos Caramés Ortigueira. Pág. 7.

<sup>98</sup> Mink, Janis. Op. Cit. Pág. 8.

Fig. 18



Símbolo de la totalidad [...]. Emblemáticamente, la esfera se identifica con el globo, que, por similitud con los cuerpos celestes, se considera alegoría del mundo.<sup>99</sup>

Lo que, desde siempre, se desea investigar y descubrir es, naturalmente, el mundo. Descubrir, que, como nos vamos dando cuenta, no quiere decir tanto “encontrar” como “separar” para luego controlar. Este deseo constante de entender y dominar el mundo se ve en esto expuesto.

Por otro lado podemos ver que entender la vida como “redonda” es algo que Bachelard ha expuesto en su estudio *La fenomenología de lo redondo*. Y destaca que desde el punto de vista metafísico “Toda existencia parece en sí redonda”<sup>100</sup> y compara esta frase con lo que pensaba de un modo similar Van Gogh: “La vida es probablemente *redonda*”<sup>101</sup>

Así vemos que la concepción de la existencia como “redonda” viene de percibir la totalidad del entorno como algo pleno, sin principio ni fin. Si luego proseguimos de la idea de la jaula de Hatoum del ser humano encerrado en la cultura podemos pensarnos el cabello como símbolo del cuerpo y entonces vemos la imagen del cuerpo como el mundo para el ser humano, entonces es el cuerpo que está expuesto al escarpelo de la ciencia. Del hombre, quien se interesa por la naturaleza y su dominación a través de la clasificación y explotación, el símbolo constitutivo de esta pieza es la forma cuadrada que tiene un:

[...] carácter estático y severo, desde el ángulo de la psicología de la forma, explica su utilización tan frecuente en cuanto signifique organización y construcción.<sup>102</sup>

Viendo más de cerca justamente la “construcción” de las obras de Hatoum y Kovats vemos que la jaula de *Why not squeeze...* tiene una puerta que puede abrirse, lo cual no es el caso con el

---

<sup>99</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 194.

<sup>100</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Segunda reimpresión en España Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998. Págs. 271-279. Título original: *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1957. Traducción: Ernestina de Champourcin.

<sup>101</sup> Bachelard, Gaston. Op. Cit. 1998. Pág. 271.

<sup>102</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 159.

cuadrado de poliuretano de Tania Kovats. Así nos damos cuenta del aspecto metafísico de la obra de Kovats. Mientras Hatoum se limita a las relaciones del ser humano con sus creaciones culturales, y en limitarse así parece decir que el ser humano mismo es responsable de sus actos, Kovats nos lleva hacia el terreno de lo religioso: “Una lectura Cristiana es inevitable – más aun cuando es sabido que Kovats también ha puesto una pequeña figura de la Virgen María en la misma forma [...]”.<sup>103</sup> La relación entre la ciencia y la religión se encuentra, tal vez, en un mismo deseo de entender el mundo, y consecuentemente entender el papel del ser humano en él. Incluso podemos ver la ciencia como una forma de religión si vemos, lo que dice E. Becker de la:

[...] sociedad por todas partes es un mito viviente del significado de la vida humana, una creación insolente de sentido. Cada sociedad entonces es una “religión”, aunque lo crea o no: “religión” soviética y “religión” maoísta están tan verdaderamente religiosas como la “religión” científica y consumista, no importa cuanto intentan disfrazarse omitiendo ideas religiosas y espirituales de sus vidas.<sup>104</sup>

Creemos que esta lectura aclara bastante lo que hemos decidido llamar “la cárcel cultural”. Hay también que señalar que como mencionamos la religión, estamos ante otro importante aspecto de la cultura, el cual veremos reflejado en dos esculturas: *Hair Whip* (fig. 19) de Jana Sterbak (República Checa, 1955) y *Jardin Public* (fig. 20 y 21) otra obra de Hatoum. Estas dos esculturas nos hablan del deseo y del acto de dominar.

Empezaremos viendo la obra de Sterbak *Hair Whip* (Látigo de cabello) de 1993: una especie de látigo, que en un extremo, lo que sería el mango, es de vidrio transparente y en el otro extremo está una cabellera. Si vemos primero la construcción física de la escultura podemos constatar que el vidrio y el cabello son materiales frágiles, pero también pueden resultar muy resistentes dependiendo del trato que se les dé. De una manera simbólica el látigo “[...] expresa la idea de castigo, como el garrote y la maza [...] y también la potestad de envolver y dominar”<sup>105</sup>. Hay entre la idea de una cárcel y el látigo una conexión bastante elemental. Dominar siempre quiere decir castigar. Normalmente para

---

<sup>103</sup> Malbert, Roger. “Fetish and Form in Contemporary Art.” En VV.AA., *Fetishism. Visualising Power and Desire*. Catálogo de exposición, The South Bank Centre, London and The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton, London, 1995. Pág. 114.

<sup>104</sup> Becker, Ernest. Op. Cit. Pág. 7.

<sup>105</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 276.

Fig. 19



mantener un orden existe una amenaza de violencia. Esta obra en la cual el mecanismo para herir el cuerpo está hecho del propio cuerpo, reúne elementos religiosos con elementos sexuales. Aquí es el mango, falo simbólico, que castiga dominando los movimientos de la cabellera, símbolo femenino, siendo a la vez ella el elemento para la flagelación. La palabra flagelante, de la cual se deriva flagelación se refiere a:

Hereje de una secta que apareció en Italia en el siglo XIII y cuyo error consistía en considerar más eficaz para el perdón de los pecados la penitencia de los azotes que la confesión sacramental.<sup>106</sup>

El cuerpo en el cristianismo está visto como la carne, esto es, fuente de placer y de goce, pero también se ha visto como un medio para alcanzar la divinidad a través de flagelarse a sí mismo<sup>107</sup>. Lo que queremos destacar aquí es el hecho de que se castiga uno a sí mismo – esto es lo más importante de la cárcel que es la cultura, que el ser humano mismo se la impone.

Como hemos podido observar este látigo está compuesto por elementos simbólicos de la dualidad femenina y masculina. Hay aquí aspectos que tradicionalmente se han atribuido a ambos sexos: primero la cabellera femenina, que se asocia con la maleabilidad, la fragilidad y la protección - pero, como ya mencionamos, en esta obra se convierte en un arma hiriente - y segundo el símbolo del falo, elemento masculino. Este se asocia por oposición a lo femenino a la fuerza, la energía, y la acción, pero en esta obra está formada por vidrio - algo muy frágil. Sterbak construye

[...] una poética radical de la diferencia que es femenina no por medio del depósito de una esencia de género, sino rompiendo las normas fálicas del género establecido, de la identidad establecida, de las sexualidades establecidas, de las fronteras establecidas.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> VV.AA., *Diccionario de la Lengua Española*. Dos tomos. Vigésima primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1992.

<sup>107</sup> Gonzalo Veléz nos explica como “[...]se puede acceder a estados de percepción que permiten una fuga temporal de sus ataduras materiales.” Las vías de acceso a estos estados “[...] de abandono del cuerpo[...].” podrían ser “[...] cantos y danzas, o bien actos de renuncia, como el ayuno, la castidad, incluso la autoflagelación.” Veléz, Gonzalo. En, VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo*. Op. Cit. Pág. 37.

<sup>108</sup> Pollock, Griselda. “Inscripciones en lo femenino.” En Guasch, Anna Maria (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ed. Akal, Madrid, 2000. Traducción: César Palma. Pág. 335.

Hemos hablado del aspecto religioso de *Hair Whip*, y si lo comparamos con la escultura de Kovats, vemos en el uso del cabello una similitud. Las dos artistas utilizan el cabello para conectar lo sagrado con lo humano; “[...] la pasión que podría haber sido dada a un objeto de veneración parece condensada en forma material: el alma está devuelta al cuerpo.”<sup>109</sup> En este sentido se entrelaza la religión y la sexualidad. En la obra de Kovats esto está, tal vez, más disimulado. La sexualidad se entiende en un sentido amplio, como una fuerza vital sin ningún objeto concreto, el cabello como símbolo de vitalidad. El látigo de Sterbak conecta en una manera más directa con la sexualidad, y podemos decir incluso más concretamente con elementos fetichistas. Como dijimos en la introducción a esta tesis el cabello ha sido un “Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina [...] su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual [...]”.<sup>110</sup>

Fetichismo es un concepto amplio, y se ha usado en sentidos disímiles por escritores diferentes. Lo que veremos aquí es el significado que se le ha dado a través de los conceptos ideados por el psicoanálisis. Los cuales nos servirán para aclarar aun más el concepto de la cárcel cultural.

Para este fin vamos a analizar la obra *Jardin public* (Jardín público) 1993 (fig. 20 y 21) de Mona Hatoum. La escultura consiste en una silla de hierro forjado, en el centro del asiento hay un triángulo hecho de pelos púbicos. La silla es un elemento muy común en nuestra cultura occidental. El cuerpo necesita del descanso diario; la creación de la silla es una forma cultural de proporcionarle al cuerpo este descanso. La mayoría de las actividades que no requieren, por ejemplo, de caminar, las realizamos sentados. Nos alimentamos sentados, y muchas de nuestras actividades humanas las realizamos en una silla.

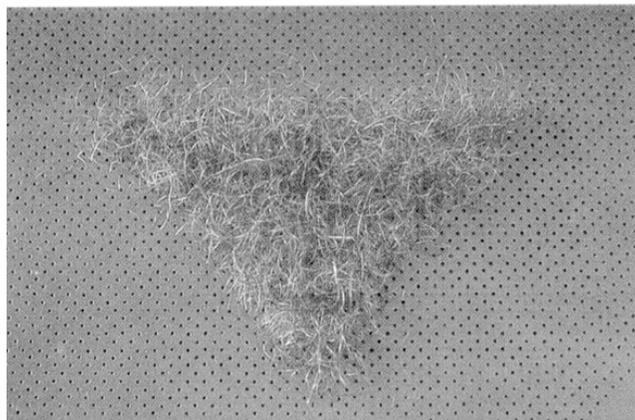
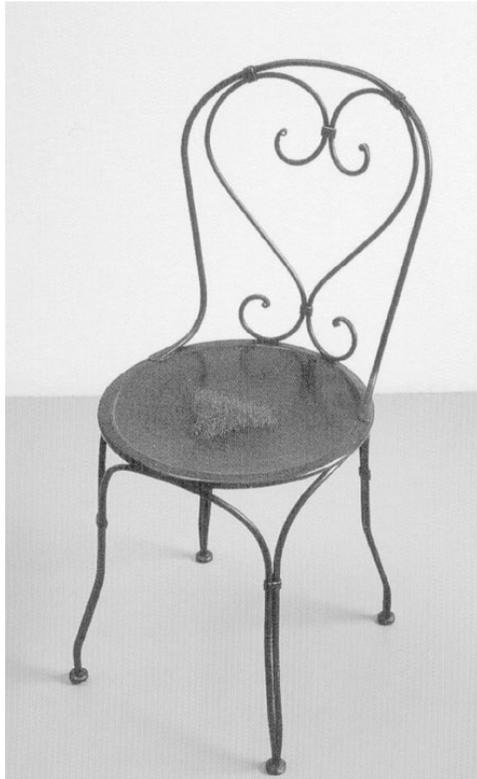
El cuerpo humano tiene una distribución de pelos de diferentes características y grosores según el lugar en donde se encuentren,

---

<sup>109</sup> Malbert, Roger. “Fetish and Form in Contemporary Art.” En VV.AA., *Fetishism. Visualising Power and Desire*. Op. Cit. Pág. 114.

<sup>110</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. Págs. 15-16.

Fig. 20 y 21.



casi la totalidad del cuerpo esta cubierto de vello o pelo; ambos son una protección del cuerpo que se genera en la piel. En esta obra Hatoum ha utilizado los pelos púbicos. Estos nos hablan de cierta madurez de desarrollo que ha alcanzado el cuerpo, pues sólo comienzan a crecer en la pubertad. Estos pelos son los más íntimos que tenemos, es decir, no se mostrarán más allá de un entorno privado. Mona Hatoum nos explica como surgió la idea de realizar la pieza: “[...] esta obra era el resultado de descubrir que las palabras ‘público’ y ‘púbico’ vienen de la misma fuente etimológica.”<sup>111</sup> El triángulo de pelos que puso en el asiento lo podemos fácilmente ver como una representación de la mujer; podemos advertir que en esta obra nos muestra que en la sociedad patriarcal, en la que vivimos, al colectivo de las mujeres se les denomina como nos comenta Amelia Valcárcel como “el sexo” y dice más adelante:

Bien es cierto que esta designación de las mujeres como <el sexo> ha recibido sin embargo acotaciones: el sexo bello, el sexo débil, [...] Todas ellas en realidad rebajan la característica esencial: el sexo del que se predica absolutamente que es <el sexo>.<sup>112</sup>

Vemos como se le ha considerado a la mujer inferior al hombre, lo cual ha tenido como consecuencia que se le ha relegado al ámbito privado. Ha permanecido dentro de los límites de su casa, con su familia y su esposo, solo así siendo bien vista por la sociedad. No comenzaron a aparecer las mujeres en el contexto público hasta finales del siglo XIX. “Para muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad.”<sup>113</sup> Así que la aparición de la mujer no era muy bien aceptada fuera de los roles establecidos y aún hoy en día existen muchos prejuicios sociales en torno a las mujeres. Tal vez se refleja algo de esto en *Jardin Public*, la confusión que se crea con la mezcla entre lo que es público y lo que, según las normas de la sociedad, se debe guardar en privado.<sup>114</sup>

Observamos en esta escultura de Hatoum que al acto de sentarse, una conducta humana necesaria y cotidiana, se le ha asignado un símbolo sexual, que nos ofrece a sentarnos en el sexo de otra

---

<sup>111</sup> Hatoum, Mona. “Interview. Michael Archer in conversation with Mona Hatoum”. En VV.AA., *Mona Hatoum*. Phaidon Press Limited, London, 1997. Pág. 25.

<sup>112</sup> Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1994. Pág. 11.

<sup>113</sup> Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 16.

<sup>114</sup> El discurso sobre la situación de la mujer se retomará en el capítulo III.5.

persona. Sin embargo cualquier persona sin distinción sexual puede sentarse en esta silla y de esta manera queda abierta la sexualidad sin limitarse a la heterosexualidad predominante. Lo que también queda obvio es que nos propone una relación sexual con (o bien con la ayuda de) un objeto. Veremos ahora la conexión con el concepto del fetichismo. Se podría ver el fetichismo como una dramatización del problema de lo público y lo privado. La cultura es lo que le da seguridad al hombre. Necesita pertenecer a algo más grande que sí mismo, pero el fetichista no está lo suficientemente programado psicológicamente “[...]para estar capaz de *falsificar* su verdadera situación y de ahí actuar su papel de animal con indiferencia”.<sup>115</sup>

Esta idea se basa en que, como decíamos antes, la cultura es la “religión” que le da sentido a la vida del ser humano, y entonces el fetichismo se puede llamar una “religión privada”<sup>116</sup>. En este mismo sentido vemos como el *Hair Whip* de Sterbak hace referencia a como “[...] el hombre usa las fabricaciones de la cultura [...] como amuletos con los cuales trascender la realidad natural”.<sup>117</sup> Hatoum nos sitúa en medio de esta situación, usando la representación de la sexualidad. Estamos ante *Jardin public* muy conscientes de lo difícil que resulta separar lo que es público y lo que es privado – y ahora entendemos tal vez un poco más de la magnitud de este problema. En los dos capítulos siguientes intentaremos ver ciertas facetas de este problema; como el papel del cuerpo humano, y el papel de la mujer en una sociedad patriarcal – dos sitios de conflicto entre el individuo (lo privado) y la colectividad (lo público).

---

<sup>115</sup> Becker, Ernest. Op. Cit. Pág. 241.

<sup>116</sup> Véase Becker, Ernest. Op. Cit. Págs. 243-244.

<sup>117</sup> Becker, Ernest. Op. Cit. Pág. 236.

## CAPÍTULO II.

# EL CONTROL SIMBÓLICO DEL CUERPO.

## II.1 Introducción.

Hemos titulado “**El control simbólico del cuerpo**” a este capítulo porque las obras que estudiaremos tratan sobre el uso del cabello y los pelos con los cuales se hace una alusión simbólica del cuerpo. Para llevar a cabo este análisis hemos dividido el capítulo en seis apartados. En la primera parte del capítulo vamos a introducir el tema del cuerpo. Sería imposible hacer, dentro del ámbito limitado de este estudio, una introducción completa a las distintas teorías acerca del cuerpo humano, o siquiera del campo más limitado del arte y sus relaciones con el cuerpo. Haremos, simplemente, algunos pequeños apuntes para poder tener como base cuando desarrollamos este capítulo sobre las esculturas en las que el cuerpo tiene un papel importante, no sólo en cuanto al uso a través del cabello, si no que aparte de este hecho, nos referimos aquí a las obras en las que el cuerpo, como representación, alusión, o remitente de él mismo, conforma una parte esencial de la obra. En *II.1.1 El cuerpo como límite* mencionaremos de forma breve los límites en los que el cuerpo físico y biológico se desarrolla, para ver que la cultura es otra forma de límite del cuerpo. Para así dar paso a *II.1.2 El cuerpo como instrumento*. en el que hablamos del Body art o arte del cuerpo por que es una de las manifestaciones artísticas en las que se acude al propio cuerpo del artista para realizar la obra. Es en este sentido que el cuerpo es usado como instrumento para expresar y manifestar la propia materialidad y espacialidad del cuerpo. El cuerpo visto desde el punto de vista biológico, para analizar los diferentes aspectos entre lo femenino y lo masculino, que se analizará en el capítulo: II.2 La biología de los sexos. poniendo de manifiesto que las diferencias biológicas entre un sexo y otro, son tomadas como pretextos para organizar las sociedades, conformar las reglas y organizar las normas de poder, ya que las diferencias son más grandes desde el punto de vista cultural y no desde la biología. De esta manera damos paso a II.3 El remitente del cuerpo. En donde analizamos una serie de esculturas en las que el pelo y el cabello nos remiten directamente al cuerpo, en algunos casos a la diferencia sexual aunada a aspectos culturales en cuanto a la distribución de los pelos del cuerpo. *II.3 El cuerpo vestido* en donde estudiaremos las obras en las que el cabello o los pelos están combinados con las prendas de vestir de uso cotidiano, manifestando una diversidad de discursos, que se relacionan con aspectos culturales en cuanto al uso del vestido y el género sexual. *II.3.2 La frontera del cuerpo* la piel, el vestido, los adornos y las joyas, todos estos aspectos son tratados

desde el punto de vista de que conforman la frontera del cuerpo, seguimos estudiando un tipo de vestuario que no está hecho con los materiales tradicionales (telas) y que están más cerca de lo que se ha llamado la segunda piel. Veremos como las joyas, adornos vestido y peinado, son transmisores de mensajes interiores al exterior, es decir, estos aspectos fronterizos entre el interior y pensamiento, se manifiesta en el límite del cuerpo en el exterior. Veremos que el peinado, Las joyas y los adornos conforman una amplia gama de lenguajes dentro de una sociedad determinada.

### *II.1.1 El cuerpo como limite.*

Partimos por estudiar lo que es el cuerpo. Podemos decir que: “El cuerpo es lo que somos, lo que nos constituye, lo que nos limita y lo que nos condiciona.”<sup>118</sup> El cuerpo nos permite vivir, sentir, actuar, movernos y comunicarnos. El cuerpo es el medio por el cual podemos existir, es la base física de nuestra vida.

Entre los datos que se me dan y se me presentan a la intuición, el primero es el de *mi* cuerpo, mi cuerpo no como un dato del mundo exterior sino como pertenencia, como lo que *tengo*. Si considero mi cuerpo objetivamente - desde el punto de vista de las ciencias biológicas, por ejemplo - deja de ser mi cuerpo para convertirse en un objeto. Tan solo cuando intuitivamente, vitalmente lo experimento, el cuerpo es verdaderamente mi cuerpo.<sup>119</sup>

El cuerpo es lo único que realmente nos pertenece, pero para conocerlo realmente hay que vivirlo. También nos señalan aquí que el conocer el cuerpo no es algo que se da sin más. Tenemos que vivirlo activamente, es algo que se hace, un actuar.

Se trate de mi cuerpo o de un cuerpo ajeno, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que viviéndolo, lo que significa asumir la responsabilidad del drama que fluye a través de mí y confundirme con él.<sup>120</sup>

El drama del cuerpo está en su realidad física, donde se forman las más diversas pasiones y estados de sensibilidad que son característicos de los seres humanos, en el cuerpo se concretan estos deseos o miedos que son de lo más diverso, por ejemplo, amor y odio, miedo dolor. Visto así el cuerpo es una serie de necesidades físicas, biológicas, psicológicas, que se van transformando en el proceso de vivir, esto es, del nacimiento a la muerte. Podríamos decir que el cuerpo se encuentra limitado por todas estas necesidades, aparte de estar limitado por el tiempo, el espacio, y naturalmente por la realidad de enfermedades. Pero, por supuesto, también hay que señalar que el cuerpo (sea el

---

<sup>118</sup> Ganado Kim, Edgardo. “Transgresiones del cuerpo” En VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo*. Op. Cit. 1997. Pág. 13.

<sup>119</sup> Xirau, Ramón. Explicando la concepción filosófica de Gabriel Marcel. Op. Cit. Págs. 454-455.

<sup>120</sup> Merleau-Ponty, Maurice. Citado por Glusberg, Jorge. “El discurso del cuerpo” En Revista de arte *cimal*. N° 4. Valencia, 1979. Págs. 13-29.

propio, o el cuerpo de otro) también se encuentra limitado por los conceptos de la cultura, a través de los cuales se percibe. Parece probable que la inquietud que esta situación crea, la relación entre lo físico o natural del cuerpo, y lo cultural o artificial, sea un germen de muchas creaciones artísticas. Tal vez por el conocimiento científico cada vez mayor del cuerpo y su funcionamiento, este se vuelve cada vez más un objeto para nosotros, tal como hemos señalado en la cita anterior.

Pero, como es perteneciente a una cultura determinada; podemos decir que es una puerta que va del interior al exterior.

[...]el cuerpo puede ser objeto de experiencias artísticas, aunque de tal naturaleza que exige tomarlo como lo que es: una biología modelada por la cultura o, si se prefiere, la manifestación de la cultura en lo biológico.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Glusberg, Jorge. Op. Cit. Pág.15.

## II.1.2 *El cuerpo como instrumento.*

Comenzaremos con el análisis de las obras artísticas en las que el cuerpo es la base de la expresión, es el instrumento para realizar la obra y es al mismo tiempo la obra. En este capítulo no hablaremos de las obras hechas con cabello, por que aquí daremos un marco de referencia en cuanto al uso del cuerpo.

Las expresiones artísticas realizadas con cabello se relacionan con la corriente artística denominada Body art (o arte del cuerpo), que surge en los años sesenta. El Body art se puede ver como una recuperación del movimiento artístico y literario denominado Dada, que había planteado una actitud anárquica sobre el hecho artístico, y un total rechazo a los modelos establecidos.

[...] se desarrolló en los años 60 un vasto movimiento anti-pictórico que había de recuperar el dadaísmo[...]. La reciente valorización (reedición del dadaísmo) del acto creador en detrimento de la obra, debía lógicamente desembocar en el arte corporal.<sup>122</sup>

Explica Simón Marchán Fiz: “En el <Body art> se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual”.<sup>123</sup> La materialidad del propio cuerpo es la que tomamos como una de las constantes más importantes dentro de este estudio, esto porque el cabello es una parte de esa materialidad corporal. Para los artistas que aquí analizamos, esta materialidad es muy importante. Han elegido usar lo que es una parte del cuerpo humano (sea de otra persona o de su propio) como elemento plástico, y no recurrir a componentes sintéticos, ni a la representación del cabello con otro material. Además, ciertas artistas, como Mona Hatoum, Paula Santiago, y yo misma, recurren al propio cabello, es decir, al propio cuerpo, para formar sus obras y sus discursos. Creemos que este es el vínculo entre estas esculturas y el Body art, y como bien hemos señalado, no hay realmente antecedentes del uso del cabello dentro de la escultura, ya que su uso como material escultórico, salvo en casos aislados, se encuentra principalmente en los años noventa del siglo XX; así que esta conexión nos parece importante para explicar que esto no quiere decir de ningún modo que el uso del

---

<sup>122</sup> Levêque, Jean-Jacques. “Entre la insurrección y los retornos.” Revista *Cimal* n° 4. Valencia, 1979. Pág. 5.

<sup>123</sup> Marchan Fiz, Simón. Op. Cit. Págs. 238-239.

cabello como material escultórico surge de la nada. Por esto nos extenderemos un poco en nuestra explicación de lo que es el Body art.

Ramón Xirau nos dice que estar habitando el mundo es estar en él de forma carnal y corporal y cita lo que para Merleau-Ponty significa el cuerpo:

Mi cuerpo es este nudo significativo que se comporta como una función general y que, sin embargo, existe y es accesible a la enfermedad. En él aprendemos a conocer este nudo de la esencia y de la existencia que encontramos, en general en la percepción.<sup>124</sup>

La dimensión perceptual del cuerpo está condicionada por los objetos exteriores que son percibidos a través del sistema nervioso, y estos a su vez, permiten o limitan el movimiento corporal:

[...] mi sistema nervioso, interpuesto entre los objetos que excitan mi cuerpo y aquellos a los que yo podría influir, desempeña el papel de un simple conductor que transmite, reparte o inhibe el movimiento. Este conductor se compone de una multitud de hilos tendidos de la periferia al centro y del centro a la periferia. Cuantos hilos hay que van de la periferia al centro, tantos puntos del espacio habrá capaces de solicitar mi voluntad y proponer, por así decir, una cuestión elemental a mi actividad motriz; cada cuestión planteada es precisamente lo que se denomina una percepción. [...] puede decirse que el detalle de la percepción se ajusta exactamente al de los nervios denominados sensitivos, pero que la percepción, en su conjunto, tiene su verdadera razón de ser en la tendencia del cuerpo a moverse.<sup>125</sup>

El cuerpo es parte del mundo. El hombre a través del cuerpo puede conocer el mundo por medio del intermediario de la piel, que es el límite del cuerpo, y el punto de conexión con lo que esta fuera. A través del cuerpo podemos tener: “[...] la prueba de la realidad. Es llevarle a darse cuenta del triple estatuto de su cuerpo como parte del Yo, como parte del mundo exterior y como frontera entre el Yo y el mundo.”<sup>126</sup> Se transmite la información mediante el sistema nervioso, por ejemplo, el daño físico se traduce en dolor alertando al cerebro de que hay un mal

---

<sup>124</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Pág. 477.

<sup>125</sup> Bergson, Henri. Op. Cit. Págs. 78-79.

<sup>126</sup> Anzieu, Didier. Op. Cit. Pág. 106.

funcionamiento. De esta manera existe una comunicación entre las partes del cuerpo y el cerebro.

El sufrimiento nos amenaza por tres lados: desde el propio cuerpo que, condenado a la decadencia y a la aniquilación, ni siquiera puede prescindir de los signos de alarma que representan el dolor y la angustia; del mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipresentes e implacables; por fin, de las relaciones con otros seres humanos.<sup>127</sup>

Como ejemplo de Body art podemos destacar al artista Vito Acconci que comenta sobre su obra en 1973: “En realidad se trataba para mí de definir mi cuerpo con relación al espacio.”<sup>128</sup> En sus obras podemos observar movimientos y posturas del cuerpo, su mismo cuerpo es utilizado como medio expresivo. Si atendemos a lo que Ramón Xirau explica acerca de la concepción del espacio en la obra del filósofo Whitehead podemos darnos cuenta de que:

El espacio no es una forma intelectual sino que está realmente en las cosas. Es el espacio con espesor y profundidad, con distancias y dimensiones que se pueden dar en la experiencia inmediata [...]. El espacio es el volumen concreto de las cosas relacionadas entre sí. Este espacio voluminoso y concreto no es, por otra parte, estático. Es constante dinamicidad.<sup>129</sup>

La actuación del cuerpo está limitada por sus propias capacidades físicas, y por el espacio del mundo exterior. El exterior influye al cuerpo, en la medida que limita o permite la actuación; y a su vez, el cuerpo también influye en el exterior al modificar su entorno a través de su actuación.

He aquí las imágenes exteriores, luego mi cuerpo, luego por último las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes del entorno. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que yo llamo mi cuerpo: le transmiten movimiento. Y también veo cómo éste cuerpo influye en las imágenes exteriores: les restituye movimiento. Mi cuerpo es, por tanto, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y dando movimiento, con esta única

---

<sup>127</sup> Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Ed. Alianza, vigésima reimpresión en “El Libro de Bolsillo” Madrid, 1996. Pág. 20. Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*. Traducción: Ramón Rey Ardid.

<sup>128</sup> Marchan Fiz, Simón. Op. Cit. Pág. 243.

<sup>129</sup> Xirau, Ramón. Op. Cit. Págs.492-493.

diferencia quizá: que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida la forma de devolver lo que recibe.<sup>130</sup>

Esto parece una buena descripción del Body Art, que el “cuerpo parece escoger, en cierta medida la forma de devolver lo que recibe”. El arte puede ser justamente este acto. Y puede ser la conciencia del cuerpo como una imagen, y de su complicidad con el mundo que le rodea.

Algunas prácticas apoyadas en el movimiento del cuerpo, exploran la *situación* del mismo, referida a su propiedad de ser trascendente: <al lado de>, <a distancia>, <arriba-abajo>, vertical horizontal. Se trataría de análisis de exploración en la espacialidad orientada del cuerpo, de una *tematización del espacio corporal* que se realiza sobre todo en la acción y en el movimiento propio. Así por ejemplo Dan Graham en Roll, 1970, estudia la relación entre su propio cuerpo y el sudor provocado por los movimientos para después apoyarse sobre la pared y transmitir la pintura de ésta a su cuerpo en una doble relación espacial entre la pared y el cuerpo y pigmento cuerpo.<sup>131</sup>

Vemos como en el Body art, los artistas se han interesado por la espacialidad y por la biología del cuerpo, esta a su vez sirve para conocer lo que esta fuera y dentro de él. Si vemos las obras del arte corporal que se basan en la percepción, y el movimiento del cuerpo como vehículo significativo, tienen en común una búsqueda por:

[...]des-fetichizar el cuerpo humano, sacándolo de la exaltación de la belleza que con él practicara durante siglos la literatura, la pintura y la escultura, para traerlo a su verdadera ubicación: instrumento del hombre, del cual a su vez depende el hombre. Dicho con otras palabras, el arte del cuerpo se define como una forma de actividad cuyo objeto por excelencia es lo que normalmente usamos como instrumento.<sup>132</sup>

Esta nueva valoración de lo corporal fue una de las principales preocupaciones del arte corporal, es decir, no sólo se esfuerzan por desmitificar la figura del cuerpo humano, que a lo largo de la historia ha sido fuente de representaciones artísticas, sino también se intenta crear nuevos valores para sustituir los del arte tradicional. Esta des-fetichización del cuerpo, sigue vigente hasta nuestros días en distintas manifestaciones artísticas, que van

---

<sup>130</sup> Bergson, Henri. Op. Cit. Pág. 76.

<sup>131</sup> Marchán Fiz, Simón. Op. Cit. Págs. 242-243.

<sup>132</sup> Glusberg, Jorge. Op. Cit. Pág. 15.

desde la fotografía, la pintura, la escultura, el vídeo, las nuevas tecnologías y la hibridación de todas ellas. Y al mismo tiempo podemos observar algo que se podría llamar una re-fetichización, que puede o no ser innovadora.

Sin embargo, como el arte corporal se desenvuelve en cierto espacio y cierto tiempo limitado está condenado a la fugacidad.

En razón de su misma particularidad, y dado que surge del espectáculo, el arte corporal está condenado a la fugacidad. Es limitado en tiempo y supone una participación del público. Estos dos caracteres están en la base de una búsqueda iniciada por la propia pintura que, al utilizar la gestualidad, fue fugaz y de naturaleza especular. Sin embargo, el cuadro, producto de una “gesticulación escribiente”, actúa como un sismógrafo. El acontecimiento no es memorizado ni difundido más que a través del cinematógrafo o la fotografía.<sup>133</sup>

Por esto, muchas veces, la única forma de conocer una obra de Body art es a través de una fotografía en un catálogo, o libro de arte. A igual manera conocemos la mayoría de las obras de arte del mundo, pinturas y esculturas, a través de fotografías, pero existe la posibilidad de viajar al lugar donde se encuentra el original. Esto, obviamente, no es el caso con las obras de Body art. En esto resiste la diferencia, entonces, entre el Body art propiamente dicho, y las esculturas que en este estudio estamos analizando que usan el cuerpo, a través del cabello, como material.

Por último, y para crear una conexión con la discusión que sigue, queremos destacar que

Las diversas experiencias del <body art> no se limitan a una consideración del cuerpo como estructura biológica, ni tan sólo como ser viviente, sino en cuanto cuerpo humano perteneciente a una cultura y a una época, y no como algo natural.<sup>134</sup>

Esto nos parece fundamental para ver más de cerca las esculturas hechas con cabello. Si se remite a un cuerpo, no es a un cuerpo “natural” sino a una construcción cultural. En el siguiente

---

<sup>133</sup> Levêque, Jean-Jacques. Op. Cit. Pág. 8.

<sup>134</sup> Marchan Fiz, Simón. Op. Cit. Pág. 242.

apartado haremos un intento para aclarar que significa esto en específico para la cultura occidental.

## II.2 La biología de los sexos.

Analizaremos el cuerpo en cuanto a que en él se evidencia la diferencia biológica de los sexos. Este es un capítulo introductorio para posteriormente analizar las obras que hacen una alusión directa a la sexualidad y al género masculino y femenino.

Queremos centrarnos en un factor especial en cuanto al cuerpo humano: La diferencia de género. Nuestro propósito es hacer un recorrido sobre algunas de las ideas que se tienen al rededor de este tema, y queremos en especial destacar las relaciones entre lo que es diferencia biológica, y lo que es diferencia decidida culturalmente.

Las diferencias sexuales tienen su principio en la biología, reconociendo los órganos sexuales masculinos y femeninos, viendo a través de la ciencia, podemos ver que también en los cromosomas está una marca de las diferencias.

Los seres humanos tienen 46 cromosomas en el núcleo de cada célula de su cuerpo: 22 pares y dos cromosomas sexuales. En las mujeres estos son idénticos (XX), pero en los hombres uno es una estructura incompleta que lleva poco material genético (el cromosoma Y: los hombres suelen tener el par XY). [...] estas marcas no son absolutas. A veces los cromosomas no se separan durante la división celular de manera acostumbrada, dando lugar a esquemas de XXY, X, XXX o XYY: ¿son éstos masculinos o femeninos? A veces hay individuos cuyos cromosomas dicen una cosa y cuya apariencia dice otra: masculinos por que tienen cromosomas XY y poseen testículos que secretan la hormona masculina; pero ambiguos por que debido a una insensibilidad andrógena congénita, no se han masculinizado externamente.<sup>135</sup>

Así que, en nivel de cromosomas las causas biológicas de la diferencia no son absolutas. Hay varias posibilidades de que los cromosomas sean diferentes en cada persona. La división entre los sexos no puede establecerse en normas de la biología. Veamos como pueden verse en los órganos sexuales las diferencias.

---

<sup>135</sup> Weeks, Jeffrey. *Sexualidad*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós Mexicana, Ciudad de México, 1998. Pág. 56. Título original en inglés: *Sexuality*. Ed. Routledge, 1986. Traducción al castellano: Mónica Mansour.

Estas diferencias empiezan y terminan, según parece, con las características evolutivas del óvulo y los testículos. Dado que los hombres tienen una cantidad casi infinita de espermatozoides (millones con cada eyaculación), mientras que las mujeres tienen una provisión restringida de óvulos (alrededor de 400 en la vida), se deduce que los hombres tienen una propulsión evolutiva hacia la difusión de sus semillas para asegurar la diversidad y el éxito reproductivo y por ende, hacia la promiscuidad; mientras que las mujeres tienen un interés equivalente en reservar la energía un instinto de conservación y por tanto, se inclinan hacia la monogamia. De ahí se puede deducir la explicación de todas las otras diferencias supuestamente fundamentales: mayor competencia entre los hombres que entre las mujeres, mayor tendencia de los hombres hacia la poligamia y los celos mientras las mujeres son “más maleables” y dóciles, y una mayor voluntad sexual y potencial de excitación en los hombres que en las mujeres: “Entre todos los pueblos la copulación se considera esencialmente como un servicio o favor que las mujeres hacen a los hombres, y no al contrario, independientemente de cuál de los sexos desea, o se cree que desea, mayor placer sexual”.<sup>136</sup>

El hecho de marcar las diferencias como vemos en la cita anterior, son para justificar la conducta sexual en favor de los hombres. Como ya hemos mencionado, el cuerpo no puede mirarse de una manera aislada sino que lo miramos a través de la cultura y la cultura está predominantemente dominada por ellos. Las sociedades se organizan en función de los sexos de las personas.

Pero no debe olvidarse que desde los tiempos primitivos hasta nuestros días, ha habido siempre actores sociales, incluso si tenemos dificultades para descifrar su papel y los efectos de estos papeles en las representaciones fundamentales de las categorías ancladas en los cuerpos. Y la relación conceptual orientada se traduce en desigualdad vivida.<sup>137</sup>

La manera en que se supone que los seres humanos son muy diferentes, basándose sólo en la diferencia sexual y en los comportamientos (supuestamente) apropiados de uno y otro sexo, se comenzó a desarrollar a finales del siglo pasado, y se ha ido acentuando hasta nuestros días. Hablando de la sexología Jeffrey Weeks dice:

De esto no puede culparse a la “ciencia del sexo”, dadas las suposiciones culturales profundamente arraigadas con que se encontraron los primeros sexólogos: de muchas maneras sólo teorizaron lo que creían ver. [...] Sin

---

<sup>136</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Págs. 51-52. El entrecomillado es suyo, se refiere a Donald, Symons. *The Evolution of Human sexuality*. Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 1979. Págs. 27-28.

<sup>137</sup> Héritier, Françoise. *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*. Ed. Ariel, Barcelona, 1996. Pág. 26. Título original: *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Éditions Odile Jacob, 1996. Traducción: Vicente Villacampa.

embargo al mismo tiempo continuaba la búsqueda de lo esencialmente femenino y lo esencialmente masculino, con el resultado inevitable de que se subrayaban las diferencias sexuales a costa de las semejanzas. La sexología se convirtió en un arma en el conflicto endémico acerca de las funciones sociales apropiadas de hombres y mujeres, que se acentuó en los últimos decenios del siglo pasado y ha persistido hasta nuestros días con un ritmo y una intensidad variables. La definición misma del instinto sexual se deriva esencialmente de prácticas y fantasías masculinas.<sup>138</sup>

Françoise Héritier ha estudiado en diferentes culturas cuál es la base de que la diferenciación de sexos esté presente en todos los pensamientos tanto científicos, como antiguos y modernos. Para llevar a cabo el estudio de esta presencia universal Héritier partió de la base de que la diferencia se centra en los humores del cuerpo, estos se han sometido a un sinnúmero de observaciones intelectuales.

Es sabido que Aristóteles explica la debilidad inherente a la constitución femenina por su humedad y frialdad, debidas a las pérdidas de sustancia sanguínea que las mujeres experimentan regularmente sin poder oponerse a ello ni frenar el curso de las cosas. Los hombres no pierden su sangre si no es voluntariamente, por así decirlo: en ocasiones que ellos mismos han buscado, como la caza, la guerra o la competición. La pérdida de sustancia espermática también es controlable, y muchos sistemas sociales e ideológicos preconizan y organizan este control. En resumen, en esta desigualdad -lo controlable frente a lo incontrolable, lo deseado frente a lo sufrido- podía hallarse la matriz de la valencia diferencial de los sexos, la cual también estaría, por tanto inscrita en el cuerpo, en el funcionamiento fisiológico, o más exactamente procedería de la observación de este funcionamiento fisiológico.<sup>139</sup>

Desde el punto de vista de la biología y de la fisiología, la diferencia de los sexos es algo que se da en la naturaleza, pero debido a que las sociedades se conforman por normas y reglas, para controlar el poder, es ahí donde la diferencia biológica trasciende a una “desigualdad vivida” que luego se justifica por un hecho puramente biológico. Esta situación es la que los artistas contemporáneos se niegan a seguir asumiendo, a través de la expresión artística se puede criticar o ironizar esta situación.

[...] la construcción y el significado de la diferenciación sexual constituyen principios organizadores fundamentales y ejes del poder social, así como

---

<sup>138</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Pág. 48.

<sup>139</sup> Héritier, Françoise. Op. Cit. Pág. 25.

una parte decisiva de la constitución del sujeto y del sentido individual de la identidad, en tanto persona con sexo y género.<sup>140</sup>

No podemos vivir el cuerpo sin tener en cuenta que la constitución física y anatómica de la persona está cargada de fuerzas sociales que la sitúan ante un comportamiento determinado según corresponda a su sexo biológico.

[...] lo que la sociedad considera un comportamiento propio del hombre o de la mujer influye en la idea que ellos mismos tienen de lo que debe ser masculino y femenino y de cuál es la actitud que corresponde a cada género, a pesar de las diferencias de edad, clase, raza o sexualidad, y estas expectativas y estas ideas cambian de un lugar y un tiempo a otro. Las nociones prácticamente universales, intocables de la feminidad sólo son posibles en un icono o una imagen como quizá la de la Virgen María; para todas las demás, las ideas establecidas cambian en el tiempo y en el espacio.<sup>141</sup>

Las nociones de lo que debe de hacer una persona de sexo masculino, y una del sexo femenino, han ido cambiando; pues dependen de los hechos históricos que surgen en cada sociedad.

La construcción social del género es, [...] artefacto de orden general fundado en el reparto sexual de las tareas, el cual, con la prohibición del incesto/obligación exogámica, y con la instauración de una forma reconocida de unión, constituye uno de los tres pilares de la familia y de la sociedad, [...]. En segundo lugar, como artefacto de orden particular resultante de una serie de manipulaciones simbólicas y concretas que afectan a los individuos.<sup>142</sup>

El reparto sexual que le corresponde a los individuos según su sexo biológico, está basado en la prohibición del incesto y en la unión establecida y reconocida por los miembros de la sociedad, y ante las instituciones que regulan estas uniones. Son por lo tanto las diferencias biológicas, no sólo diferenciadas por la biología, sino por mecanismos de poder, y por la cultura.

---

<sup>140</sup> McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, Madrid, 2000. Pág. 21. Título original: *Gender, Identity and Place. Understanding feminist geographies*. Traducción: Pepa Linares.

<sup>141</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 20.

<sup>142</sup> Héritier, Françoise. Op. Cit. Pág. 20.

[...] las categorías de género, las representaciones de la persona sexuada, el reparto de las tareas tal como las conocemos en las sociedades occidentales, no son fenómenos de valor universal generados por una naturaleza biológica común, sino construcciones culturales. Con un mismo <alfabeto> simbólico universal, anclado en esta naturaleza biológica común, cada sociedad elabora de hecho <frases> culturales singulares y que le son propias.<sup>143</sup>

Las diferencias sexuales, y cómo éstas han hecho que la mujer esté en desventaja con el hombre, han sido motivo de numerosos estudios, y podemos afirmar que la mujer tiene un papel secundario, y que este hecho se encuentra fuertemente asentado en todas las sociedades. En los estudios de Sherry Ortner

[...] sugiere que identificamos, o asociamos simbólicamente, a las mujeres con la naturaleza, y a los hombres con la cultura. Dado que la cultura aspira a controlar y dominar la naturaleza, es <natural> que las mujeres, en virtud de su proximidad a la <naturaleza> experimenten el mismo control y dominio.<sup>144</sup>

Estas ideas basadas en la antropología social ayudaron a consolidar los estudios en los años setenta y ochenta en cuanto a los estereotipos que existen en las sociedades. Los estereotipos que corresponden a cada sexo están fuertemente arraigados en la cultura y la educación. La socialización de los niños no puede evadirse de ellos.

---

<sup>143</sup> Héritier, Françoise. Op. Cit. Pág. 20.

<sup>144</sup> Moore, Henrietta L.. Op. Cit. Pág. 28.

## II.3 El remitente del cuerpo.

Lo que hemos podido sugerir en el capítulo anterior es, por lo menos, lo complicada que es la diferencia sexual tanto biológica como cultural. No es la meta en nuestra investigación aclarar este asunto, sino que hemos simplemente querido explicar brevemente cual es el fondo sobre el cual están suspendidas las esculturas que trabajan con el cuerpo y concretamente, en nuestro caso, con sus pelos y cabellos.

Ahora, analizaremos esculturas que utilizan el cabello para hablar del cuerpo humano, y de los discursos que se hacen sobre él. Pero, como veremos más adelante, el remitente del cuerpo también es la vestimenta. Es interesante regresar a ver que el exponente por excelencia del Dada (que ya hemos identificado como el antecedente del Body art) Marcel Duchamp ha hecho una obra usando como material los cabellos y los pelos del cuerpo. Aunque se parezca tal vez más a un collage que a una escultura podemos ver algo aquí con que comparar las obras contemporáneas. Esto se debe a que Duchamp estaba igual de consciente que los artistas contemporáneos de que: “El cuerpo - su construcción, destrucción y reconstrucción- constituye un vasto repertorio de posibilidades plásticas [...]”<sup>145</sup>. En su obra de 1946 *Sin título* (fig. 3) podemos ver la reconstrucción del cuerpo a través de sus distintos materiales pilosos. En el revés de un plexiglas transparente ha pegado, con cinta adhesiva, cabellos, pelos de axila y pelos púbicos. Esta obra nos remite al cuerpo inevitablemente, el cuerpo puede ser construido en la mente de quien observa sólo estas partes de él. Nos muestra el cuerpo en cuanto a sus materiales desechables que se desarrollan en su superficie, en la piel, la parte que nos separa del exterior y protege el interior; la piel protectora, que acentúa su protección en ciertas zonas del cuerpo donde más se necesitan, formando mayor o menor cantidad de pelo.

Empezaremos con la idea de que el cabello y los pelos son un remitente del cuerpo. Y lo haremos aquí con obras en las que se hace una alusión directa a la diferenciación de géneros asignados como femenino y masculino, y veremos como se manifiesta esta situación en las obras.

---

<sup>145</sup> Estrada, Gerardo. “Presentación.” VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México*. Op. Cit. 1997. Pág. 7.

Fig. 22



El crecimiento del pelo varía según cada persona, pero por lo general el hombre presenta mayor abundancia de pelo en el cuerpo que la mujer. De esto, y de como marca una diferencia en cuanto a género, hace referencia la escultura de Robert Gober (EUA.1954) *Sin título* 1990 (fig. 22). Es un torso que está dividido en una parte “femenina” y en otra “masculina”. La diferencia se construye poniendo de un lado un seno, que es un elemento del cuerpo femenino, y del otro, un pecho masculino sin volumen, acentuando esta característica con pelos humanos que ha puesto en una distribución muy parecida a la manera en que crece el pelo en el pecho de un hombre.

Gober ejemplifica el carácter misterioso de la identidad humana y el aspecto degradado del cuerpo [...] en cuanto a la entidad del individuo Gober se muestra ambiguo y maravillado de sus posibilidades, en lo que se refiere a apariencia física, no tiene dudas de ningún tipo. Un cuerpo acéfalo, sin miembros, se mantiene en un difícil equilibrio.<sup>146</sup>

Aunque no tiene extremidades el torso de Gober, sabemos que es de un cuerpo humano del que nos habla. Lo “misterioso” de que aquí se habla será el hecho de que no podemos elegir, ni entender el porque se nos ha dado un cuerpo específico, y no cualquier otro. El encasillamiento de los conceptos absolutos, de lo que es hombre y de lo que es mujer, sugiere quitar cualquier tipo de ambigüedad. Nos quiere cuestionar acerca de lo que es separar y encajonar “lo femenino” y “lo masculino”, como absolutos, necesarios y opuestos.

El cuerpo humano, lugar de observación de constantes - asiento de órganos, funcionales elementales, humores -, presenta un rasgo notable y ciertamente escandaloso: la diferencia de sexos y el papel distinto de éstos en la reproducción.<sup>147</sup>

Nos parece que Gober, al hacer evidente esta diferencia en un cuerpo jugando al mismo tiempo los dos papeles, lo cuestiona. O más bien, ¿es que intenta trivializar su importancia? Solo unos pelos nos separan. También puede verse como una creación

---

<sup>146</sup> G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, col. Arte Estética y pensamiento, Ed. Consejería de Cultura Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana, 1996. Pág. 218.

<sup>147</sup> Héritier, Françoise. Op. Cit. Pág. 19.

utópica – el cuerpo completo uniendo los dos sexos en un solo cuerpo. Otra posibilidad es que está simplemente señalando los hechos – que estamos unidos hombres y mujeres siendo todos humanos. No es fácil de decirlo, y la obra crea, por más que se contempla, una sensación de misterio.

Veamos ahora más de cerca el problema (o la situación) de las diferencias de género. La piel del hombre, en la medida que ha ido evolucionado; ha perdido:

[...] su dureza y sus pelos. Los pelos subsisten apenas sólo en el cráneo aumentando su papel protector del cerebro, y al rededor de los orificios corporales de la cara y del tronco, donde refuerzan la sensibilidad e incluso la sensualidad.<sup>148</sup>

La visión que tenemos de los pelos del cuerpo de hombres y de mujeres también están enraizados en la cultura y en los estereotipos en torno a ellos. Se enseña que los hombres, como símbolo de masculinidad, tienen “pelo en pecho” y las mujeres como objeto de sus fantasías sexuales tienen una cabellera larga y abundante, pero, no tienen pelo ni vello en el cuerpo. Véase toda la serie de productos que existen en torno a hacer desaparecer los pelos y los vellos de las mujeres, como son las ceras depiladoras y la oxigenación de los pelos, entre otros productos y técnicas, que representan “[...] el sufrimiento sacrificial e implícito de puertas adentro por el que la mujer se transforma en el ser delgado, depilado, alegre y entregado que los hombres desean.”<sup>149</sup>

Tomamos como fundamento lo que ha dicho Gilles Lipovetsky<sup>150</sup> acerca de la obsesión que existe en las sociedades contemporáneas por tener un cuerpo delgado, (que afecta también a los hombres, aunque en menor medida). Esto ha tenido su origen en la política comercial e industrial por el que se venden y fabrican toda una gran variedad de productos en torno a ser esa

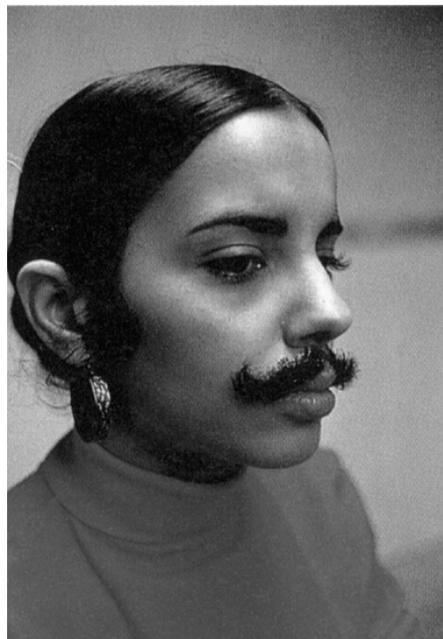
---

<sup>148</sup> Anzieu, Didier. Op. Cit. Pág. 107.

<sup>149</sup> Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000. Pág. 128.

<sup>150</sup> Véase el capítulo “La fiebre de la belleza y el mercado del cuerpo.” En Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Ed. Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, cuarta edición, 2000. Págs. 120-125. Título original: *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Ed. Gallimard, París 1997. Traducción: Rosa Alapont.

Fig. 23 y 24



persona delgada y sin arrugas. El deseo de las mujeres de permanecer delgadas no se basa solamente en agradar a los hombres ni en la publicidad que hace que los modelos de belleza sean un patrón a seguir; si no por que la mujer en la actualidad ya no necesariamente se quiere considerar sólo dentro del ámbito de su identidad como madre criadora de sus hijos. Por esto se rehuye a los signos físicos de la feminidad, desea tener un cuerpo delgado, lo cual significa un control completo de aquel, que también se traduce en actividad e independencia, es decir en el control de sí misma como persona. Es aquí interesante mencionar la obra de Ana Mendieta (Cuba 1948-1985) *Facial hair transplant* (Transplante de pelo facial) 1972 (fig. 23 y 24). Consiste en un performance en el que un hombre se corta la barba y la artista se pega estos recortes en la cara como si fuera su bigote. “Lo que hice fue transferir su barba a mi cara. Con transferir quiero decir tomar un objeto de un lugar y ponerlo en otro. Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque pienso que esto me da la fuerza de esta persona”.<sup>151</sup> Podemos pensar que muchas mujeres desean tener los privilegios masculinos, esto cuando, como explica Jeffrey Weeks la mujer:

[...] ha sido limitada por la dependencia económica y social, el poder de los hombres para definir la sexualidad, las limitaciones del matrimonio, la carga de la producción y el hecho endémico de la violencia masculina contra las mujeres.<sup>152</sup>

Una manera de obtener más poder es masculinizándose a ella misma en un intento de proyectar la imagen de tener un control sobre el cuerpo. Mendieta hace visible esta transacción, recontextualizando el símbolo del poder masculino, la barba.

Hemos visto entonces que las ideas en torno al vello corporal están tan arraigadas que se puede evocar el cuerpo masculino sólo imitando el crecimiento del pelo en su cuerpo. Esto lo podemos apreciar en la escultura de Anne Wilson que se titula: *Lost* (Perdido) 1998 (fig. 25) en la que cose cabello negro a un tejido de seda labrada en el que la trama y urdimbre tienen el mismo color blanco con dibujos que destacan solamente por su brillo. A este tipo de telas se les conoce con el nombre de damasco. En la parte superior lleva una tira de cuero negro que

---

<sup>151</sup> Mendieta, Ana. citado por Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Ed. Phaidon Press Limited, London, 1998. Pág. 282

<sup>152</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Pág. 44.

Fig. 25



aprisiona la tela que se encuentra colocada en una silla de madera. Según Judith Russi Kirshner el cabello está puesto “[...] en dibujos que se parecen a la manera en que el pelo crece en el cuerpo de un hombre [...]”.<sup>153</sup> El vestido blanco de esta obra nos hace recordar, que la novia en la iglesia católica, debe llevar su vestido blanco como símbolo de pureza:

En el Apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que <han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y *la han blanqueado con la sangre del Cordero*> Jesús como Juez es presentado con cabellos <blancos como la blanca lana> y los del Anciano de los Días son blancos <como la nieve>: la blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una <voluntad> de acercamiento a ese estado; [...]<sup>154</sup>

Vemos también el significado del vestido puesto en la silla, se refiere al hecho de desvestirse, de dejar la ropa. Se habla de un acto de renunciación. También podemos mencionar aquí que:

[...] la gran cabellera, por hallarse en la cabeza, simboliza fuerzas superiores, mientras el vello abundante significa un crecimiento de lo inferior. Alguna vez se han interferido estos dos significados; así en un capitel románico de Estíbaliz, se figura a Adán imberbe antes de pecar y, tras su pecado, con abundosa cabellera y barba poblada.<sup>155</sup>

Esto es, obviamente, interesante también en función de *Facial hair transplant*, de Mendieta. El vestido, antes blanco inmaculado, ahora se ha llenado de vello, símbolo de “pecado”. Tal como le sucedió a Adán, ahora al vestido le ha crecido el pelo. Entonces, ¿lo que se ha perdido es la inocencia? Pero la inocencia de quien. Nos parece claro que se habla de las relaciones entre dos personas, hombre y mujer, y si advertimos lo que dice M<sup>a</sup> Teresa Beguiristain:

Solo hay una mujer posible [...] se la hace concebir sin sexo y parir sin perder la virginidad, es decir, sin dolor y sin mancha. Inmaculada. Sin manchar las sábanas en ningún momento porque no ha necesitado yacer ni conocer varón en sentido bíblico.<sup>156</sup>

---

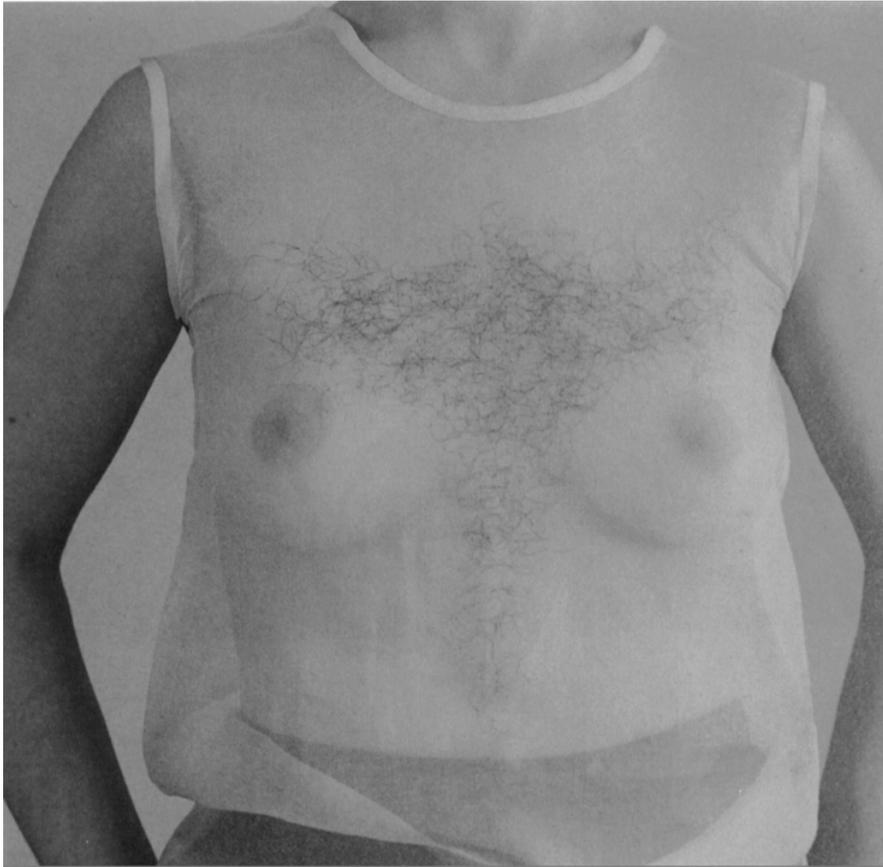
<sup>153</sup> Russi Kirshner, Judith. *Anne Wilson. Voices*. Op. Cit. Pág. 1.

<sup>154</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 110.

<sup>155</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 118.

<sup>156</sup> Beguiristain, M<sup>a</sup> Teresa. “El cuerpo.” En *Partida de Damas. Paisaje. Cuerpo*. Catálogo de exposición. Museo de Bellas Artes, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Direcció de Cultura Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Excmo. Ayuntamiento de Segorbe, Generalitat Valenciana, 1999. Págs. 31-32.

Fig. 26



El vestido blanco de esta obra si ha quedado manchado, de “varón”, de pelo, que le ha crecido al vestido de ella, tras desnudarse y entregarse al cuerpo de él.

Si ahora nos acordamos de la escultura de Robert Gober *Sin título* (fig. 22), sin olvidar la de Wilson, veremos otra variación de este tema.

Dos parejas reservan una mesa en un restaurante muy ostentoso y de gran renombre (Grand Véfour). Los dos hombres van vestidos de etiqueta. Una de las mujeres lleva una chaqueta con una manga continua, lo cual le impide servirse de las manos. La otra lleva una camiseta transparente sobre la cual se ha cosido pelo humano, imitando el aspecto de un pecho masculino. Durante la comida uno de los hombres da de comer a su acompañante – la que tiene las manos aprisionadas – como si se tratara de la cosa más normal.<sup>157</sup>

Se trata de la obra de Jana Sterbak *Distraction* (Distracción) versión de 1995 (fig. 26), otra obra relacionada con el crecimiento del pelo, y donde se puede apreciar el pelo en el pecho de una mujer, imitando el crecimiento de éste en el pecho masculino. Lo que vemos aquí es una camiseta en la que ha cosido pelo en el pecho; ésta camiseta es transparente por lo que se dejan ver, en el performance para la que se utilizó, los pechos de la mujer que la lleva puesta. En esta obra encontramos un parecido con la obra de Gober por la puesta del pelo en el pecho que es un símbolo de masculinidad, y que se contrapone con un pecho que es claramente femenino, pero que a la vez se comparten formando uno sólo.

Las limitaciones de la mujer que tiene las manos inmovilizadas, hace que pensemos que la mujer está en desventaja con su acompañante masculino, él es quien dirige la acción, él le da el sustento. Nos hace pensar en los roles establecidos que se corresponden con el género. La blusa que se pone la otra mujer no es para acentuar su físico sino para cuestionarse las diferencias y los roles establecidos.

---

<sup>157</sup> Sterbak, Jana. En VV.AA., *Velleitas. Jana Sterbak*. Catálogo de exposición, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, Fundació Antoni Tàpies, traducciones Mireia Carulla, Isabel Núñez, Joan Sallent, Ignasi Sardá, Margarita Trias, Barcelona, 1995. Pág. 135.

Las diferencias genéticas (entre hombres y entre mujeres, así como entre unos y otras) pueden afectar las apariencias físicas, el tamaño, la fuerza, la longevidad, el color del cabello y de los ojos. La producción diversa de hormonas puede afectar la maduración sexual, la distribución del vello corporal, el depósito de grasa y el desarrollo muscular. Estas manifestaciones no carecen de importancia ya que se elaboran según códigos culturales complejos que establecen la apariencia física y el comportamiento apropiado o inapropiado para cada género. Pero a fin de cuentas, lo realmente importante son los significados sociales que damos a estas diferencias.<sup>158</sup>

Aquí podríamos decir que se superpone el poder masculino, en forma de la camisa con pelos, sobre la mujer, haciendo referencia a como el hombre domina a la mujer. La complejidad de la sexualidad se ha constituido en mayor parte en la suposición de que existen grandes diferencias entre hombres y mujeres, y en la supuesta supremacía del hombre sobre la mujer. Existe una gran preocupación por mantener las diferencias sexuales entre hombres y mujeres, y por los comportamientos adecuados correspondientes a cada uno de los sexos. Como estos comportamientos se dan dentro de la cultura, y por consecuencia en el arte, algunas mujeres artistas, han tratado, y tratan, de cuestionar estos comportamientos y la enseñanza de ellos.

El proceso de socialización incluye la enseñanza y el aprendizaje de situaciones que identifican e integran a la gente dentro de los roles de género asignados. La socialización se da, básicamente, en pequeños grupos como la familia o la escuela, pero los modelos para la socialización son dados por la cultura. Así mucho de lo que las personas piensan que forma parte de un comportamiento, intrínsecamente, masculino o femenino está histórica, social y culturalmente construido<sup>159</sup>

Vamos a tratar el tema de la familia más adelante en el capítulo III.5 Un nido en el mundo, es importante señalar que es dentro de la casa, desde que una persona nace, que se enseñan formas de comportamiento según el género, siempre estando presente la supremacía del hombre en comparación con la mujer. Lo que vamos a ver a continuación es la relación entre cuerpo y cultura, y el control que ejerce ese último sobre el anterior, en su forma más cotidiana: en el vestuario.

---

<sup>158</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Págs. 54-55.

<sup>159</sup> G. Cortés, José-Miguel. *El rostro velado (Travestismo e identidad en el arte)*, Ed. Koldo Mitxelena. San Sebastián, 1997. Pág. 81.

### *II.3.1 El cuerpo vestido.*

Como ya hemos visto en las esculturas de Sterbak y Wilson, uno de los elementos donde se aclara y controla la diferencia de género es la ropa. A continuación hablaremos más de las obras que están realizadas con cabellos en relación con prendas de vestir. Resulta interesante ver que hay una gran variedad de estas obras, es decir, esculturas en donde la ropa de la vida cotidiana aparece relacionada con cabellos de manera que mantienen diferentes discursos conceptuales.

El vestido es un objeto de suma importancia. Representa la cultura humana - el vestido le da al hombre la pauta para diferenciarse de los demás animales: “La desnudez representa la ausencia de lo humano, el cuerpo como carne, despojado de su identidad. El cuerpo vestido, en cambio es el cuerpo de un sujeto humano [...]”.<sup>160</sup> En el vestuario se encuentra una parte de la identidad del ser humano. Por esto podemos conocer a través de los distintos vestuarios que ha usado el hombre a lo largo de la historia, la cultura de cada época.

El vestido es en cierto modo un icono del ser humano y al mismo tiempo aquel objeto estético y funcional más cercano al individuo. De los posibles mensajes y del lenguaje de las vestimentas hay una historia paralela a la de la evolución de las sociedades y de las culturas.<sup>161</sup>

Desde el periodo neolítico de la humanidad, el hombre ya sabía tejer, lo podemos apreciar en los vestigios que han quedado de trozos de tejido. En la edad de bronce se encontraron también pedazos de telas con acabados en cenefas a manera de remate con carácter ornamental. Desde entonces, hasta nuestros días, el hombre ha desarrollado técnicas y materiales para la elaboración de tejidos y telas que sirven para la confección del vestuario, estas van de la mano de la historia de las culturas. Existen numerosos estudios que han desarrollado el tema del uso de las prendas de vestir a través de la historia, por lo que aquí nos limitaremos a mencionar algunas de las relaciones que tiene el vestuario y las obras en que se ha utilizado el cabello en combinación con él.

---

<sup>160</sup> Noble, Richard. “Jana Sterbak: Dialéctica de la creación y la contención”. En VV.AA., *Velleitas. Jana Sterbak*. Op. Cit. Pág. 60.

<sup>161</sup> Rego, Juan Carlos. “La segunda piel. El arte de tejer y otras historias.” En *Revista Arte y Parte*. N° 14 abril-mayo, Madrid, 1998. Pág. 10

La historia del vestido posee dos vertientes, por una parte la necesidad de cubrirse y, por otra, las normas culturales en las que influyen desde la posición social hasta la religión, pasando por la sexualidad, etc. Pero esta historia suscita cambios y variaciones en busca de distinguirse socialmente en pro del buen gusto y donde se desbordará la imaginación a lo largo de una historia de periodos culturales.<sup>162</sup>

No vamos a desarrollar una historiografía sobre lo que han supuesto los cambios producidos en las prendas de vestir con la denominada “moda” a lo largo del tiempo, no tiene importancia para esta investigación. Pero nos parece pertinente mencionar que entre la moda y el arte en el siglo XX ha habido vínculos estrechos. Desde los principios del siglo ha habido artistas quienes experimentaron en sus creaciones con técnicas propias de la costura, y utilizaban las llamadas artes menores para rechazar la distinción entre arte y artesanía. Destacamos, como ejemplos, personas como Roger Fry o Sonia Delaunay, quienes diseñaban telas, muebles y vestidos, o grupos como los futuristas que proclamaban que “[...]el vestido era un elemento en una filosofía del cambio dinámico y la novedad (entonces identificada con el modernismo y la vanguardia), mediante la cual el futurismo iba a salir de la galería y del museo a la calle [...]”<sup>163</sup>.

En la actualidad podemos decir que existe una gran variedad de diseños de telas y de materiales, pero sigue habiendo unas normas bastante claras para como se debe vestir según el papel social que se cumple. Esto porque el vestuario lo experimentamos en un entorno social, y el cuerpo debe ser protegido pero también ocultado. Así el vestido no sólo cumple su función práctica como cubrirse del frío o protegerse del sol, sino que también tiene un sin número de significados personales y sociales:

[...] la indumentaria es el medio a través del cual proyectamos públicamente nuestra identidad concreta: nuestra clase, nuestro género, nuestra sexualidad.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Hinojosa i Fayes, Pilar. En Fernández Arenas, José (coord.) *Arte Efímero y espacio estético*. Op. Cit. Pág. 194.

<sup>163</sup> Chadwick, Whitney. Op. Cit. Pág. 245.

<sup>164</sup> Noble, Richard. En, VV.AA., *Velleitas. Jana Sterbak*. Op. Cit. Págs 60-61.

Pensamos que esto es la base del interés que se ha mostrado por la vestimenta en relación al arte. Y como hemos visto en las obras de Wilson *Lost* y Sterbak *Distraction* la ropa es un lugar muy oportuno para inspeccionar las normas de la cultura, y ver como se fomentan e implementan.

La regulación de los géneros se ha llevado a cabo, fundamentalmente, a través de los códigos vestimentarios. La ropa es, quizás, el mayor y más importante símbolo del género que permite a las otras personas identificar inmediatamente el rol del género individual.<sup>165</sup>

Una de las primeras limitaciones del vestido es que está íntimamente ligado e identificado con la diferenciación de los géneros; existen prendas exclusivas para el hombre o para la mujer, ya que en nuestra cultura existe mucho interés por marcar estas diferencias, haciéndolas parte de la vida diaria y cotidiana de cada persona. Parece interesante destacar que

La mujer puede aparecer sin maquillaje o vestida con un estilo masculino sin que ello signifique pérdida del estatus, pues ella permanece identificable como femenina. Por el contrario, el hombre no puede aparecer con ningún elemento o ropa considerada de mujer (fuera de carnavales o fiestas) sin sufrir, inmediatamente, la pérdida de su situación de superioridad social.<sup>166</sup>

El hecho de ser personas socialmente adaptadas, nos limita en mucho de nuestras actuaciones y maneras de vestir; ya que el comportamiento apropiado de nuestro género se crea, adapta y reafirma en el entorno social, creando lazos entre la ropa y nuestra actuación.

Una obra que constituye un antecedente importante en cuanto al uso del cabello en el arte, y justamente en conjunto con la ropa, es la escultura de Mimi Parent *Masculino-femenino* 1959 (fig. 27). La podemos ubicar dentro de la corriente del “[...] surrealismo, que ponía en duda la inocencia de los objetos, o al menos su neutralidad, es la base de una exploración sobre el verdadero carácter del mundo que nos rodea.”<sup>167</sup> Es un torso vestido con un traje normal, evidentemente de uso masculino, tiene una camisa

---

<sup>165</sup> G. Cortes, José Miguel. 1997. Op. Cit. Pág. 83.

<sup>166</sup> G. Cortes, José Miguel. 1997. Op. Cit. Pág. 83.

<sup>167</sup> Serrano de Haro, Amparo. Op. Cit. Pág. 118.

Fig. 27



blanca también perfectamente normal, pero la corbata, con su nudo típico, que lleva, está hecha de cabellos rubios. Hablábamos de que las prendas de vestir contienen una serie de símbolos asimilados socialmente, es decir que nuestra ropa explica el papel social que tenemos. Y si vemos la cabellera como símbolo de la feminidad, lo cual nos resulta, en este caso, evidente, parece que aquí se lleva la mujer como un adorno. Esto a la vez lo que realza su poder, como haría, por ejemplo, unas medallas, tal como llevan los militares, o la nobleza. También podemos pensar en que la mujer es tomada como un objeto, y específicamente como objeto de la “[...] propiedad privada de un hombre, contra la mirada de otros hombres o contra el contacto con ellos que pudiera amenazar la exclusividad de su acceso a ella.”<sup>168</sup>

Esta escultura es un antecedente no solo en su uso del cabello, sino también por combinarlo con una prenda de vestir. Y vemos que hace el mismo tipo de reflexión sobre las relaciones de los sexos que hacen los artistas contemporáneos. Un buen ejemplo es Jordan Baseman. Veamos su obra *Closer to the heart* (Más cerca al corazón) 1994 (fig. 28), una camisa de niño que tiene cosidos largos cabellos en la manga izquierda, ¿siendo esa la zona cercana al corazón? Los cabellos están puestos de uno en uno, pues no están enredados, sino que parecen recién peinados y separados con mucho cuidado. Esto da una impresión extraña. Baseman ha expresado su interés por la ropa de los niños por el hecho de estar exactamente igual a la de los adultos, pero, en miniatura. Con esto pone en evidencia como se enseña a los niños a seguir los modelos de los adultos. Podemos decir que los cabellos en esta pieza nos hacen pensar en la madre, siendo ella lo más cercano que tenemos incluso desde antes de nuestro nacimiento, o bien, podemos pensarlo al revés, como el niño a los ojos de la madre. “La feminidad en la visión tradicional [...] se centra en la imagen de la mujer como madre, persona que da alimento calor y apoyo emocional.”<sup>169</sup>

Para Baseman no es importante de quien provengan los cabellos, al contrario. Él los compra en las tiendas en donde confeccionan

---

<sup>168</sup> Koch, Gertrud. “¿Por qué van las mujeres a ver las películas de los hombres?” En Ecker, Gisela. (Editora) *Estetica femenista*. Ed. Icaria, Barcelona, 1986. Pág. 137. Título Original: *Feminist Aesthetics*. London, 1985. Traducción: Paloma Villegas.

<sup>169</sup> Trebilcot, Joyce. “Two Forms of Androgyny”, *Femininity, Masculinity and Androgyny: a Modern Philosophical Discussion*, Totowa Nueva Jersey 1982. En, De Diego, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Ed. Visor, Madrid 1992. Pág. 53.

Fig. 28



pelucas, quedando así su relación en cierto sentido anónimo, como la de entre el material cualquiera (metal, madera, piedra etc.) que se puede comprar para hacer una obra. Imaginémosnos que para el artista el cabello queda así más neutral. Él trabaja el cabello a manera de símbolo universal, por esto no le da importancia a de que individuo específico proviene, para el es solamente de un ser humano.

Una manera similar, pero distinta de tratar el tema de la ropa y los cabellos la podemos observar en la obra *Filo* 1995 (fig. 29) de Ricardo Cotanda (España. 1963), que consiste en un cuello de camisa rodeado por largos cabellos de color rubio. Esta escultura resulta menos directa. Solo se nos presenta el cuello de una camisa, no la prenda entera como en *Closer to the heart*. Lo podemos ver como una imagen poética de la ausencia, pero también con la ausencia se invoca, y podemos reconstruir la camisa, aunque sólo sea una parte la que nos ha presentado de ella, al igual que pensamos poder reconstruir la imagen de una mujer ausente.

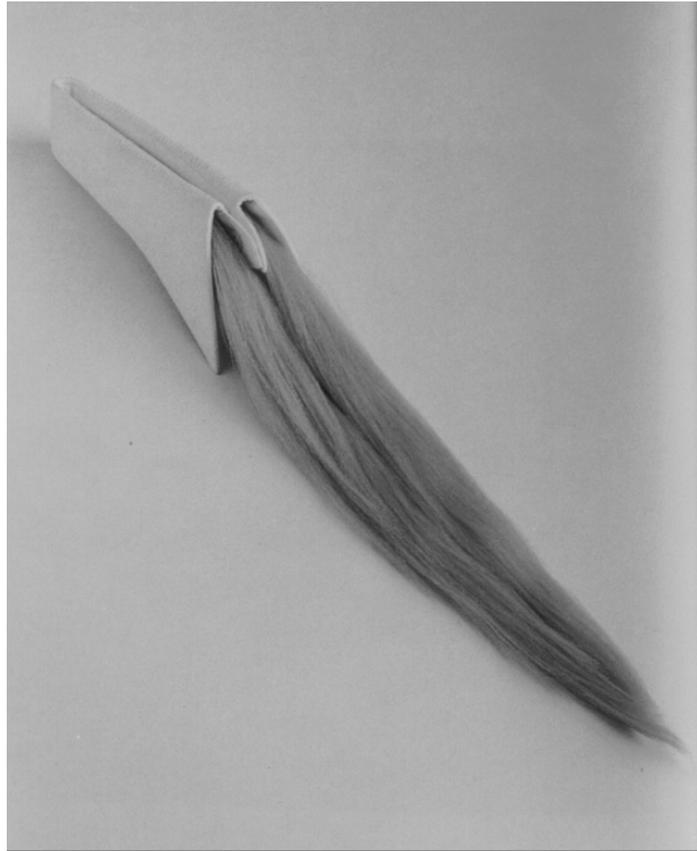
“Los cabellos dorados se identifican con los rayos del sol y con todo el vasto simbolismo solar [...]”<sup>170</sup> El sol es la luz que nos permite ver, que nos revela el mundo, es decir cuando podemos ver claramente las cosas, a diferencia de la luna o la oscuridad que nos muestra el cambio de las cosas, otra parte de su aspecto. “El sol es el astro de fijeza inmutable, por eso revela la realidad de las cosas, no sus aspectos cambiantes como la luna.”<sup>171</sup> En esta obra el cabello, y la ropa, nos muestra la realidad de que un cuerpo, una persona, ha existido Con relación a la camisa, que está presente y ausente al mismo tiempo, podemos verla claramente, pero solo a través de la imaginación, solo si hacemos como espectadores un esfuerzo. Tal vez en esta obra se expresa el deseo de tener algo seguro, que no cambie, algo en lo cual podemos tener estabilidad, pero al mismo tiempo hace ver que este algo depende de nosotros, de nuestra voluntad de involucrarnos. Esa estabilidad que creemos tener al ver las cosas con claridad a la luz del sol se desvela como un acto de fe. Y este acto de fe, de confianza, es la que construye nuestro mundo, en el sentido de que si dejamos de creer en ello, desvanecerá.

---

<sup>170</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 118.

<sup>171</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 123.

Fig. 29



En cuanto a los materiales utilizados para la producción de la ropa podemos distinguir entre ellos su origen o de donde provienen:

Como materiales de procedencia animal tenemos la lana de oveja, el pelo de camello o la seda; de origen vegetal son el lino, el cáñamo y el algodón; y por procedimientos químicos se obtienen las fibras artificiales como el rayón, el nylon, y las fibras sintéticas como las poliamidas, el poliéster y los vinilos.<sup>172</sup>

Los materiales con los que se elaboran los vestuarios, expresan una parte de su estado anterior natural, y nos comunican esa historia:

La creación de distintos vestidos nos permite deslizarnos en diferentes identidades que pueden representar distintas ideas. Incluso cada material puede enseñarnos su propio lenguaje, contarnos su propia historia. La seda, filamento extraído del capullo de una mariposa, habla de transición, metamorfosis y abandono; la lana de calidez, protección y encerramiento. Al considerar las telas y la moda como portavoces de la vida cotidiana y de nuestra cultura, escucho con atención aquello a lo que permito aproximarse a mi piel.<sup>173</sup>

Los materiales (las telas) y las técnicas con los que tradicionalmente se confeccionan los vestidos, llevan un lenguaje implícito que identifican las ideas del diseñador y también nos remiten a su origen y a la transformación. Si entonces vemos mi obra *Vestido* 1994 (fig. 30) que es un vestido elaborado en su totalidad con mis cabellos, podemos decir que lleva un mensaje concreto por el hecho de haber usado este material. La gran diferencia entre esta obra y las anteriormente mencionadas en este capítulo es, que aquí se ha usado únicamente cabello para formar una prenda.

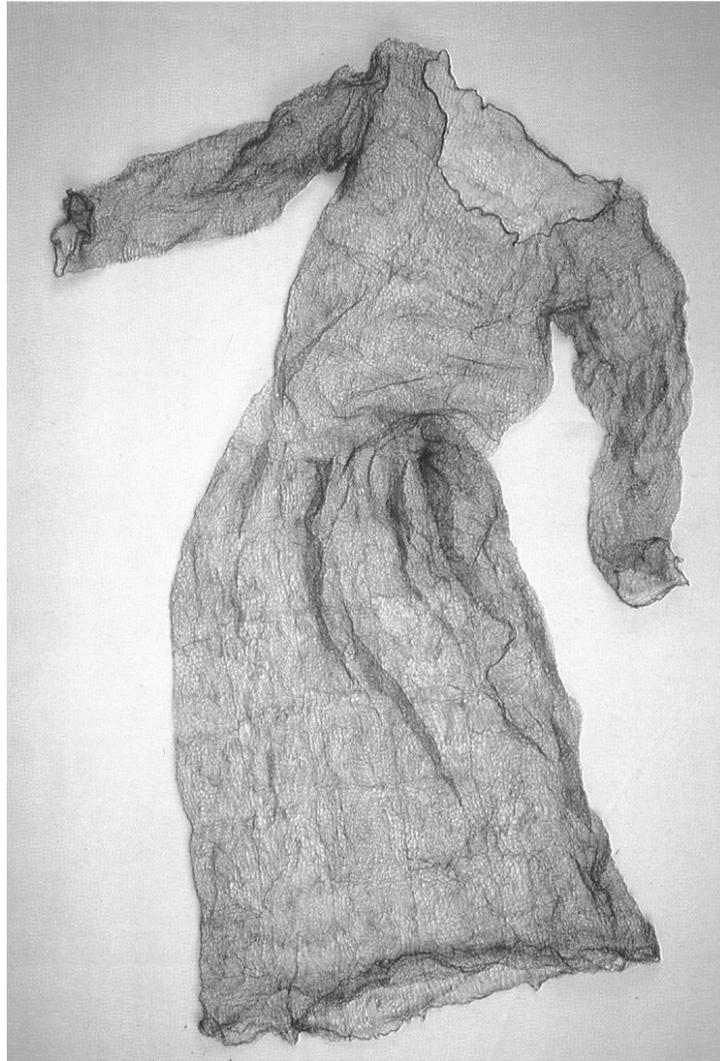
La utilización del cabello en mi obra se debe a una recapitulación de ciertos sucesos de mi infancia, lo que veo como los hechos más constitutivos e importantes de mi existencia, que están ligados con mis cabellos. Retomando con dolor lo que escribí en mi diario:

---

<sup>172</sup> Hinojosa i Fayes, Pilar. Op. Cit. Pág. 208.

<sup>173</sup> Frank, Regina. "De arte y moda". En revista *Arte y Parte*. Nº 14 abril-mayo, Madrid, 1998. Pág. 23.

Fig. 30



Mi padre nunca estaba. Yo no podía hablar con él, pues mi madrastra se quejaba de todo lo que yo hacía. Un día la sirvienta se puso a jugar conmigo, a quitarse un cabello y con las uñas presionarlo y estirarlo para saber si era celosa. Este juego quedó muy grabado en mi mente, y en las muchas horas de soledad y de ocio que tenía, jugaba de esta manera, hasta que comencé a arrancármelos. Sentía dolor pero no me importaba. Me arranqué todo lo más que pude. Un día mi padre me dijo: Ven, dame un beso. Él estaba ya acostado y yo tuve que agachar la cabeza y me descubrió. Yo tenía grandes hoyos sin cabellos. Cuando mi padre me llevó a la peluquería iba yo de su mano muy feliz, pues ese día mi padre se preocupaba por mí. Pidió al peluquero que me rapara la cabeza.

Los materiales utilizados para elaborar los vestidos, como ya hemos mencionado, dicen parte de su historia originaria, sean de origen vegetal, animal, o sintético. Pero en esta obra el material proviene del propio cuerpo. El cabello que me corté, después de cinco años de crecimiento, para poder hacerme este vestido a mi medida, guarda también parte de mi historia. Podemos ver que cortarse el cabello y ofrecerlo en sacrificio ha tenido su origen desde la antigüedad clásica:

[...] ya desde la antigüedad clásica la ofrenda de la cabellera o parte de ella, con motivo de un voto, un rito o una ceremonia religiosa, fue considerado un acto no sólo de devoción sino también sacrificial.<sup>174</sup>

El cabello abundante y largo es tomado como un atributo de belleza femenina y de fuerza vital; por eso cortar el pelo de las mujeres en los votos religiosos, es signo de abandono de la belleza banal. Por otro lado, como explica Erika Bornay “Cortar, y en caso extremo, rapar los cabellos de cualquier individuo, sea hombre o mujer, suele ser, asimismo, una forma de castigo y de humillación”.<sup>175</sup> Como, por ejemplo en la antigua Roma donde la denuncia pública de las mujeres germanas y romanas, en la época de Tácito, que habían sido infieles al marido, se llevaba a cabo, exhibiendo a éstas en público, desnudas y con la cabeza rapada. No son éstos los únicos casos, pero podemos ver que el cabello como está en nuestro cuerpo, expresa mucho acerca de nuestra vida.

---

<sup>174</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 69.

<sup>175</sup> Bornay, Erica. Op. Cit. 1994. Pág. 70.

El cabello aunque ya no sea parte del cuerpo de la persona sigue siendo una parte de su identidad, y es una prueba de la existencia, de que alguien vive o vivió. Ahora bien, el vestido está hecho con mi propio cuerpo, pero también es importante la técnica utilizada para unir los cabellos y formar la tela. El tejido a ganchillo está realizado a mano, y fue un proceso largo. Durante casi seis meses de trabajo fui tejiéndome a mí misma, con el fin de dejar una constancia de mí existencia. Así quedó inscrita la historia del material, el cabello, pero también la técnica.

El vestido como tal adquiere un valor en sí mismo que se adhiere al valor intrínseco del individuo y que va más allá de un aspecto formal y estético, convirtiéndose en un elemento significativo de una característica suprasensible. En este momento el vestido actúa en el sector del propio yo, convirtiéndose, a través del sentimiento como vehículo transmisor, en un efecto totalmente simbólico.<sup>176</sup>

Para guardar un registro del proceso de esta obra, se recurrió al vídeo, ya que el acto de cortarme el cabello para la obra y el proceso eran una parte importante. Se construyó una pequeña narrativa, ya que la idea de una simple documentación parecía poco interesante. Este vídeo del cual soy protagonista se desarrolla de la siguiente manera: Se ve una mujer encerrada en su casa, parece aburrida y triste. De repente observa una araña haciendo su tela, y en ese momento cambia su actitud, se queda unos minutos pensativa y cuando fija la vista en un lugar determinado descubre un cabello suyo, lo toma en sus manos y voltea a otra parte descubriendo cada vez más cabellos. Cuando ya ha juntado cierta cantidad, vuelve a estar en calma pensando... Comienza luego a amarrar cabello con cabello formando un hilo muy largo, cuando lo termina vuelve el estado pensativo... Decide entonces buscar en su armario un ganchillo de tejido y comienza a tejer, cuando se le termina el hilo de cabello vuelve a estar triste pero de pronto decide levantarse de su silla y busca los objetos que le sirven para cortarse el cabello, un espejo, un cepillo, tijeras, una palangana donde vierte el agua de una jarra, y una caja de cristal. Se cepilla el cabello y se lo moja. Toma las tijeras y se corta el cabello lo más que puede, y lo guarda en la caja de cristal. Al terminar comienza el proceso de hacer el hilo con la ayuda de una pequeña rueca que lo va enrollando. Teje pequeños cuadrados, los cuales, posteriormente, con la ayuda de alfileres, se estiran en una tabla que tiene una tela tensada y se cosen con

---

<sup>176</sup> Hinojosa i Fayes, Pilar. Op. Cit. Pág. 220.

aguja. Transcurre el tiempo hasta que se termina el vestido, se quita el vestido que ha llevado puesto durante todo el proceso y se pone el vestido de cabello. Sale de la casa ya siendo noche, y se aleja caminando por la calle. Se ve la luna llena.

La idea de la cabellera larga de la mujer, sirviendo de vestido a ella misma, tiene una larga historia:

Los largos cabellos que cubren el cuerpo, en penitentes como la legendaria María Egipciaca, hacen referencia a una vida apartada del mundo que prescinde de la suntuosidad del vestido, pero no obstante cubre el cuerpo.<sup>177</sup>

Vemos entonces leyendas como, por ejemplo, la mencionada de María Egipciaca, o también la inglesa de Lady Godiva. Ella le suplica a su esposo, el conde de Chester, que bajara la suma de los tributos a los súbditos de su pueblo de Coventry. Él como respuesta le dijo que podría hacerlo si ella desnuda se atreviera a atravesar toda la ciudad. Ella cruzó por toda la ciudad, en su caballo, cubriendo su cuerpo con su larga cabellera.<sup>178</sup>

El vestuario es algo externo, lo podemos modificar en cualquier momento sin tener que llevarlo cuando ya no lo deseamos. El cabello se tarda mucho en crecer, por eso cortarse el pelo es algo que las personas piensan más, es algo más permanente que cualquier objeto externo que se pueda portar. También por esto un corte de pelo puede llevar asociaciones de tipo psicológico, como el de un cambio de actividades, más fuertes que un artículo de ropa. En todos los casos es un cambio visible en nuestra persona y por un tiempo relativamente largo.

Vemos el acto de cortarse el cabello tomado como base de un performance de Rebeca Horn (Alemania 1944) titulado *Cortarse el pelo con dos tijeras al mismo tiempo* (1975) (fig. 31). Este performance, que está grabado en una película de 16 mm, muestra, tal como indica el título, como la artista se va cortando su cabello con dos tijeras al mismo tiempo. El hecho de cortarse el pelo es algo común y cotidiano, pero, cortarse uno mismo el pelo

---

<sup>177</sup> Bie Derman, Hans. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996. Págs. 78-79.

<sup>178</sup> Véase: Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Págs. 21-23.

Fig. 31



es mucho menos común, más que nada porque es algo, técnicamente, bastante difícil. Normalmente se recurre al peluquero, o al salón de belleza.

[...] las performances y el arte corporal no trabajan con el cuerpo sino con el discurso del cuerpo. Pero la codificación a que está sometido este discurso es contraria a las convenciones tradicionales; parte de lenguajes convencionales y finalmente entra en conflicto con ellos.<sup>179</sup>

Esto es lo que hemos visto en todas las obras de este capítulo - trabajan con “el discurso del cuerpo”. En este performance la acción tan cotidiana de cortarse el pelo entra en conflicto con el espectador, pues se convierte en algo de difícil realización. La coordinación de las dos manos al mismo tiempo es casi imposible, y con un objeto peligroso y agresivo como las tijeras puestas a la altura de la cara crea una sensación de angustia. Horn hace tangible el miedo que provoca el control. El acto de cortarse el cabello es algo que se hace para controlar el cuerpo, es una actividad que el ser humano realiza para diferenciarse de los animales, funcionando ésto de la misma manera que lo hace el vestido, tal como lo hemos explicado al iniciar el capítulo.

En muchas culturas no consideran a los niños como humanos hasta que no se han llevado a cabo ciertas ceremonias, tales como ponerles el nombre o cortarse el pelo.<sup>180</sup>

Si vemos, por ejemplo, los maoríes, un pueblo polinesio de Nueva Zelanda, el corte del cabello para ellos estaba lleno de conjuros, ritos y tabúes como nos explica Frazer: “Aquel que se ha cortado el pelo está a cargo de *atua* (espíritu); es apartado de todo contacto y trato de su familia y tribu [...]”.<sup>181</sup> Actualmente en la cultura occidental, el corte de pelo no va acompañado de rituales ni de tabúes en la manera de los maoríes. Sin embargo el peinado, y la visita al salón de belleza se relaciona en cierta manera con los rituales, aunque estos sean costumbres sociales y predominantemente seculares. En ocasiones especiales como el casamiento, la novia además de tener un vestido blanco, llevará

---

<sup>179</sup> Glusberg, Jorge. Op. Cit. Pág 18.

<sup>180</sup> Minturn, Leigh. y Stashak, J. *Infanticide as a Terminal Abortion Procedure*. Behavior Science Research. 1982. 17: 70-90. Citado por: Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Ed. Alianza, Madrid, 1990. Pág. 165.

<sup>181</sup> Frazer, James George. *Objetos y palabras tabú*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997. Págs. 33-34.

un peinado especial. “La novia vestida de blanco, con el cabello recogido, señalando una renuncia estética al entregarse al marido.”<sup>182</sup> La imagen de cada persona varía según los acontecimientos, y las actividades, y el arreglo personal influye psicológicamente en la persona, uno se siente normalmente más capacitado para ciertas tareas si se ha preparado, de manera física y tangible, para ellas. La persona representa continuamente papeles determinados, y cuando cambia de actividad es necesario también cambiar de aspecto y de imagen. Por eso decimos que “Existe una fuerte connotación ritual a la hora de peinarse”.<sup>183</sup> Cortarse el pelo es una actividad especial, porque significa un cambio de aspecto. El peinado y el corte de cabello son un tipo de adorno para el cuerpo.

Otra obra relacionada con las prendas de vestir y la cabellera, es la obra de Angie Anakis *serial killer n° 1* (Asesino en serie n° 1) 1994 (fig. 32). Es una blusa de manga larga, en cada una de las extremidades que corresponden a las manos ha colocado una cabellera abundante, de color pelirrojo. Esta blusa tiene el cuello redondo por lo que no la podemos identificar como prenda de vestir masculina o femenina. Los cabellos de esta pieza son voluminosos y están un poco rizados. Los cabellos como extensión de las manos o como las manos mismas que vemos en esta obra la podemos relacionar con lo que se refiere a tocar los cabellos; normalmente en la fantasía masculina se habla de que se deje tocar o rozar los cabellos de la amada,<sup>184</sup> pero también experimentamos con los cabellos y los vellos del cuerpo cierta sensibilidad, gracias a las dendritas de una neurona que penetran en el folículo piloso cualquier movimiento del pelo es detectado por la neurona, estas dendritas conducen la transmisión nerviosa a otras células.

En cuanto al color del cabello, podemos observar que el color rojizo se relaciona simbólicamente con las fuerzas demoníacas; los demonios:

Son símbolos de los poderes tanáticos, del instinto de muerte bajo aspectos diversos, sea el sutil del encanto del sueño, o el vibrar heroico y la llamada a la vocación guerrera. La solicitud de la muerte - los

---

<sup>182</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. “El arte del peinado.” En, Fernández Arenas, José, (Coord.). Op. Cit. Pág. 290.

<sup>183</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup> Elena. Op. Cit. Pág. 290.

<sup>184</sup> Véase: Bornay, Erika. Op. Cit. 1994.

Fig. 32



extremos se tocan (por la curvatura de la línea conceptual) - aparece en las situaciones límite, no sólo en la negativa sino y principalmente en la cima de la afirmativa. Es decir, el optimismo vital y la plena felicidad implican la aparición de la tendencia a morir.<sup>185</sup>

Por un lado el deleite de tocar los cabellos, por otro, como el título indica “el asesino en serie”. Bajo la plena felicidad se encuentra también la muerte.

---

<sup>185</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág.169.

### II.3.2 la frontera del cuerpo.

Entendemos que la frontera del cuerpo, el límite, está dado por la piel, los pelos y cabellos, y por otro lado los adornos, las joyas, y la ropa como una segunda piel, que el ser humano elabora para poner en la frontera del cuerpo. Analizaremos las obras que a través del cabello manejan este discurso.

Con la frontera del cuerpo queremos aquí, en primer lugar, entender la piel. La piel cumple múltiples papeles orgánicos, es una protección natural del cuerpo, y también el límite de él y es el órgano a través del cual podemos conocer el exterior.

La piel, sistema de varios órganos de los sentidos (tocar, presión, dolor, calor...), está en estrecha conexión con los demás órganos externos de los sentidos (oído, vista, olfato y gusto) [...].<sup>186</sup>

A través de la piel, nuestro cuerpo puede tener un equilibrio por el oído, y se pueden sentir todo tipo de sensaciones. Es también constituyente de nuestra individualidad, y de la identidad. La obra de Nicola Costantino (Argentina, 1964) que veremos a continuación toma a el vestuario como, literalmente, una segunda piel. Su obra *Peletería con piel humana* 1995-98 (fig. 33) consta de vestidos, chaquetas, y abrigos, hechos con silicona imitando la piel humana, (el acabado color carne lo acentúa aún más) la autora nos explica cómo realizó esta obra:

La piel es calco del cuerpo en silicona, de pezones de hombre, ombligos y frunces de culo, ombligos y culo no determinan sexo, en cuanto a los pezones, elegí los de hombre porque siempre quedan relegados a segundo plano, por los de la mujer. El elemento decorativo más vistoso es el cabello humano y es cabello natural.<sup>187</sup>

Estas prendas son de uso femenino (las modelos que las exhiben son mujeres), y a la artista le interesa que esta ropa se la pongan las personas, está hecha para ser usada. La piel que se ha utilizado está marcada con elementos que, como la misma artista confirma en la cita anterior, no determinan sexo. Mezcla una serie

---

<sup>186</sup> Anzieu, Didier. Op. Cit. Pág. 15.

<sup>187</sup> Nicola, Costantino. *Avueltas con los sentidos*. Catálogo de exposición, Casa de América, Madrid, 1999. Pág. 62.

Fig. 33



de elementos logrando así que los géneros no se distinguen claramente, pero lo que si vemos es que el cuerpo vestido tiene fuertes connotaciones sexuales. La mujer se viste con pezones de hombre, y también frunces de ano, ambos sitios de placer sexual.

[...] la vagina no es un órgano de una contextura particular sino un pliegue de la piel, como los labios, el ano la nariz y los párpados, sin capa endurecida o córnea protectora que juega el papel de para-exitación, donde la mucosa está en carne viva y donde la sensibilidad y erogeneidad, a flor de piel, culminan por el frotamiento contra una superficie, también sensible, la del glande masculino en erección.<sup>188</sup>

Estos órganos de los placeres sexuales que se encuentran en la piel son normalmente ocultados por la ropa, son algo privado que debe esconderse de la vista de los demás, pero en esta obra de Costantino la ropa misma se confunde con el cuerpo. En vez de esconder la sexualidad la realza, construyendo esta superficie de vestido-piel. El cabello en estas piezas está utilizado como elemento decorativo de los cuellos de los sacos, o de las partes superiores de los vestidos. Los cabellos están cuidadosamente ordenados y queda oculto el final y el principio de ellos, no están sujetos sólo por la parte superior, sino en ambos lados. La artista introdujo al cabello en estas piezas como elemento decorativo de las mismas, como ella explica:

Yo uso el pelo en esta obra puntualmente como elemento decorativo de la peletería con piel humana. El pelo embellece la prenda y le da sofisticación, además es cabello natural y es lo único natural que puedo incluir en la obra. Si no fuera por el cabello sería todo sintético.<sup>189</sup>

Es importante acordarnos aquí que el cabello también es una producción de la piel, y el uso aquí de cabello natural confiere a la obra una conexión más fuerte aun con el cuerpo. En *Peletería con piel humana* no se ha querido dar las pistas para poder decir con seguridad que es lo masculino o femenino. Se habla más bien de la sexualidad humana, y de como, la ropa se usa para administrar y dirigir los impulsos y gustos. Se puede usar la ropa, igual que el peinado, para ocultar la sexualidad, pero también se puede usar para afirmarla, y acentuarla. Esto es el acto de adornar el cuerpo.

---

<sup>188</sup> Anzieu, Didier. Op. Cit. Pág. 21.

<sup>189</sup> Costantino, Nicola. Correspondencia personal. 14 de junio de 1999.

Existen muchas maneras de adornar el cuerpo. Los adornos y las joyas han estado presentes desde la aparición de los hombres. Los adornos están condicionados por la cultura, el contexto histórico y social donde se inscriben. Hoy en día, al igual que a los primeros hombres, éstos adornos nos comunican, normalmente en conjunto con la ropa, una serie de aspectos sobre la persona que los porta:

Al colocar objetos en ciertas zonas del cuerpo, quien los lleva puede comunicar mensajes no sólo de belleza o de seducción sexual, sino también de status, de jerarquía, edad, identificación tribal y estética, así como de un estado de ánimo [...].<sup>190</sup>

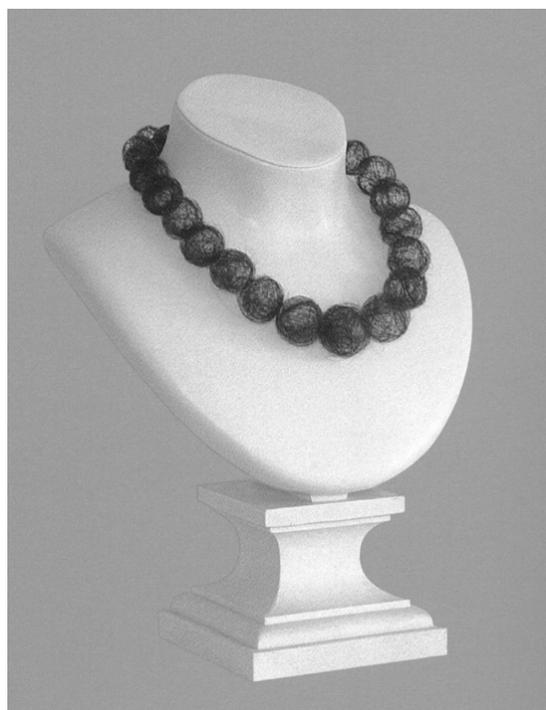
Las joyas tradicionales son creaciones artísticas elaboradas con materiales “preciosos” difíciles de conseguir y que normalmente tienen un elevado precio. La artista Mona Hatoum expuso en 1995 *Hair Necklace* (Collar de cabello) 1995 (fig. 34 y 35) en un aparador de la firma prestigiosa *Cartier*. La obra consiste en un collar elaborado con pequeñas esferas de cabello. Estas esferas son transparentes y muy delicadas, no tienen el cabello enredado, sino que, con sumo cuidado y delicadeza les ha dado su forma. Mantener la forma esférica, y hueca por dentro, es sumamente laborioso en un material como el cabello.

Hatoum ha hecho un adorno para el cuerpo, utilizando como material una parte de su propio cuerpo. Una de las propiedades del cabello es su brillo, éste se debe a su barniz protector. Las joyas hechas con metales preciosos, muchas de las veces tienen un acabado final brillante. Pero el cabello como hemos mencionado anteriormente, una vez desprendido del cuerpo, ya no se considera como un material importante, no se suele tomar en cuenta que sigue teniendo el mismo brillo, y los mismos colores bellos. Pero en esta obra podemos ver que el cabello es un material precioso, con características que permiten elaborar con él una joya, y por lo tanto adquirir un alto valor. Pero ese valor no es sólo en el orden material de las cosas, sino que el valor es también emotivo. Hatoum nos invita a reconsiderar esa parte de nuestro cuerpo.

---

<sup>190</sup> Howardena, Pindell. “The Aesthetics of Texture in African Adornment.” Brincard: 37. En Kellie Jones. En, VV.AA., *Silvia Gruner Collares Reliquias*. Op. Cit. Pág. 20.

Fig. 34 y 35



Las pinturas neolíticas nos muestran [...] mujeres sin vestido alguno, pero con abundancia de adornos en el cuello y en el pecho. De todos estos datos se desprende que el adorno corporal existió antes que el vestido.<sup>191</sup>

Los adornos son algo íntimo y personal que se manifiesta en lo social y en lo público. La necesidad humana de diferenciarse, dentro de un contexto social, de su estado natural y biológico, en comparación con los animales, llevó a la necesidad de adornar el cuerpo, incluso antes que vestirlo.

Podemos considerar el amanecer de la cultura coincidiendo con la aparición del adorno. Cuando el hombre sintió la necesidad de adornarse, empezó a percatarse de la diferencia entre su mundo y el de los animales.<sup>192</sup>

Hasta ahora hemos hablado de los objetos para adornar el cuerpo, pero existe también el adorno del cuerpo mediante la intervención directa sobre él; esta es una práctica que se ha llevado a cabo de una u otra manera en todas las sociedades, estas prácticas dependen de la época y la cultura. Las intervenciones sobre el cuerpo pueden ser permanentes mediante las prácticas de tatuajes, escarificaciones, mutilaciones, o a través de deformaciones corporales; obviamente, vemos aquí la conexión con el peinado. Estas transformaciones sirven para que la persona demuestre su identidad social y su pertenencia a cierto grupo, pero en el fondo, lo más importante es que “Con estas transformaciones se distingue lo humano de lo que no lo es”.<sup>193</sup> También las transformaciones superficiales del cuerpo, las que no quedan de manera permanente en él, son utilizadas en este mismo sentido. *Hair Necklace* de Mona Hatoum juega con estas ideas de una manera que recuerda a los vestidos de Costantino. Lo que las dos obras hacen evidente es como el concepto de lo que es el cuerpo, y nuestra relación con, incluso, nuestro propio cuerpo siempre está mediado por la cultura.

Tatuajes y escarificaciones confieren identidad, reflejan el orden social y simbólico de una cultura, la división de las actividades y del poder, y los cuerpos sexuados constituyen uno de sus soportes privilegiados.<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> Boehn, Max von. *Accesorios de la moda. Encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas*. Primera edición española adaptada del alemán y notablemente aumentada, Ed. Salvat, Barcelona, 1944. Pág. 174.

<sup>192</sup> Boehn, Max von. Op. Cit. Pág. 161.

<sup>193</sup> Méndez, Lourdes. Op. Cit. Pág. 150.

<sup>194</sup> Méndez, Lourdes. Op. Cit. Pág. 152.

Lo mismo es cierto en cuanto a peinados, joyas, y ropa. La realización de estas modificaciones corporales está sujeta a ideales de belleza que dependen del contexto donde se realicen. Igual que cualquier otro adorno los diferentes significados y mensajes, codificados estructuralmente, pueden ser interpretados por el grupo cultural donde se inscriben, de esta manera el mensaje deseado puede ser transmitido.

El valor de los adornos está vinculado con su coste estrictamente económico, valoraciones sociales, y por otro lado, los lazos emotivos que surgen dependiendo de factores anecdóticos. Recordando lo que decíamos anteriormente, sobre la escultura *Para la pareja* (fig.7) de Silvia Gruner, vemos que un objeto de mucho valor que se pueda tener es un corte del cabello de una persona amada, esto sobre todo si las personas queridas deben separarse por un tiempo. El cabello adquiere un valor especial por ser lo más ligado al cuerpo de la persona querida, y también por ser un material que resiste el paso del tiempo, por el factor práctico de que se puede desprender de él fácilmente y sin dolor.

Por eso era muy común en el siglo XIX usar el cabello como material para elaborar joyas, a veces combinándolo con piedras preciosas para hacer un obsequio al ser querido.<sup>195</sup> También se sabe de bordados que hacían las mujeres con sus cabellos, en pañuelos que obsequiaban a la persona deseada, en estos pañuelos se bordaban las iniciales de ambos.

Fundamentalmente había dos maneras para combinar el cabello con una joya. Primero, como podemos observar en un collar del siglo XIX (fig. 36), había la práctica de hacer un objeto para guardar unos pocos cabellos, en este caso vemos el cabello de los niños de una familia, repartidos en medallones de oro con vidrio transparente. Podemos advertir que llevan inscritos en los bordes de cada medallón un nombre y una fecha. Este tipo de joya era básicamente un contenedor para los cabellos. El uso de medallones para guardar los cabellos se remonta a la Edad Media, a la creencia cristiana de que los cuerpos en la resurrección deben poder reencontrarse con sus restos (la idea siendo que a través de

---

<sup>195</sup> Para mayor información véase: Bornay, Erika. *La cabellera femenina*. Op. Cit. Págs. 156-67.

Fig. 36 y 37



estos cabellos guardados, uno podía reunirse con sus allegados). Podemos observar que esta práctica tiene similitudes con las creencias de los incas del Perú de que los cabellos de una persona deberían de conservarse. Ellos mismos explican el por qué de esta practica:

“Sepa usted que todas las personas nacidas volverán a vivir (ellos no tenían otra palabra que significase resurrección) y las almas saldrán de sus tumbas con todo lo que perteneció a sus cuerpos. Por esto nosotros, con objeto de no tener que buscar nuestro pelo y uñas en momentos que serán de mucha prisa y confusión, los colocamos en un lugar del que puedan recogerse más convenientemente [...]”<sup>196</sup>

El otro tipo de elaboración de joyas con cabello, consiste en usar el mismo cabello para formar parte, o la totalidad de la joya. Aquí podemos ofrecer un ejemplo (fig. 37) de la actualidad. En Våmhus en la región de Dalarna en Suecia existía, y todavía se mantiene viva, una gran tradición de hacer adornos y joyas con cabello. Estas piezas son elaboradas sólo por las mujeres del lugar y se combinan el cabello y el oro o la plata, son de diseños y elaboraciones artesanales. En este lugar se pueden hacer encargos con los propios cabellos que cada cual lleve o de cabellos de otras personas.

Como vemos el cuerpo, sus cabellos y pelos, constituyen la parte física de nuestra realidad biológica, psicológica y social. Tiene tanto connotaciones personales como sociales y culturales, estas características humanas son las que han dado lugar a una importante fuente de discursos artísticos en torno a él. El cuerpo también es la base de la identidad y esta identidad tiene una fuerte relación con el lugar tanto geográfico, como con el lugar social.

---

<sup>196</sup> Frazer, James George. *Objetos y palabras tabú*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997. Pág. 41.

## CAPÍTULO III.

SOMBRA DE IDENTIDAD.

### III.1 Introducción.

En este tercer capítulo nos centraremos en el tema de la identidad, para poder analizar las obras en las que la identidad es un componente de suma importancia. Partimos en III.2 Identidad, para clarificar que entendemos con este concepto, algo que hemos ido viendo durante los capítulos anteriores. La identidad no es un hecho fijo y estable, es un hecho individual y social, analizaremos en que consisten sus muchas facetas. III.3 El alimento del sol. Trata de que una parte importante del sacrificio necesario para mantener la identidad, un sacrificio de sangre y cabello. Vemos que en estos materiales se encuentra toda la información genética de las personas, así que son un tipo de sacrificios para recordar que la vida existe. Damos paso a otro punto importante de la identidad en III.4 Desplazamiento y lugar, donde abordamos el tema de la identidad en relación al lugar geográfico, y veremos como la identidad esta dada también en gran parte por el lugar y el grupo social al que pertenecemos. En las últimas décadas del siglo XX se ha transformado enormemente este tipo de relación. III.5 Un nido e mundo, trata del lugar del ser humano por excelencia, el centro de su universo - la casa. Analizaremos este tema por que es a partir de la casa como un centro, donde todo ser humano se desarrolla. Observaremos como en la casa se dan las relaciones familiares, a partir de un matrimonio, para así dar un panorama propicio para analizar las obras del siguiente apartado *III.5.1 Reina en su celda*. El tema central de estas obras que vamos viendo es la casa vista como un encierro o una limitación desde el punto de vista de la mujer, atada a su casa y su familia, y de esta manera confinada al espacio doméstico. Por último en *III.5.2 El tapiz de Filomela* retomamos el mito griego de Filomena que nos parece que guarda una asociación importante con lo que ha sido la historia de la mujer. Como ha permanecido silenciada entre cuatro paredes haciendo labores de costura, bordado o tejido, como una forma de control sobre ella. Las obras que analizamos en este capítulo se centran en su realización técnica, dada por estas actividades consideradas como “femeninas”, y hablamos de como las mujeres artistas usan estas mismas técnicas que las silenciaban como armas para criticar esta situación.

## III.2 Identidad.

Desarrollaremos el tema de la identidad para poder abordar las obras en las que la identidad es la base conceptual de su discurso. Si empezamos hablando de la identidad desde lo más obvio, es decir lo visible podemos decir que la identidad se relaciona con la identificación. La identificación de una persona por medio de la observación de su físico se centrará en la piel.

La piel de un ser humano presenta, para un observador exterior, características físicas variables según la edad, el sexo, la etnia, la historia personal, etc., que como los vestidos que la cubren, facilitan (o complican) la identificación de la persona: pigmentación, pliegues, arrugas, surcos; distribución de los poros; pelos, cabellos, uñas, cicatrices, espinillas, <lunares> [...] <sup>197</sup>

La piel es la que proporciona datos originarios con los cuales se hace identificable una persona. La piel, y el cabello, presentan los rasgos de la identidad de una persona; a través de su observación obtenemos los datos para reconocer e identificar a la persona. La piel le pertenece al sujeto. Hemos visto en el capítulo anterior que es a través de la piel que conocemos el mundo, y vemos ahora que también a través de la piel el mundo nos conoce a nosotros. El cuerpo es vivido por el sujeto, como ya hemos visto, lo cual es el hecho que lo hace reconocible para nosotros. Así también se crea la identidad:

El existir es controlado por el existente idéntico a sí mismo, es decir, solo. Pero la identidad no es únicamente una salida de sí, sino también un retorno a sí mismo. El presente consiste en un inevitable retorno a sí. El precio que se paga por la posición de existente es el hecho mismo de no poder separarse de sí. El existente se ocupa de sí mismo. Esta manera de estar ocupado consigo mismo es la materialidad del sujeto. La identidad no es una relación inofensiva consigo mismo, sino un estar encadenado a sí mismo. El comienzo está cargado de sí mismo; es un presente del ser, no de ensueño. <sup>198</sup>

Esto nos da una idea de lo complicado que es el tema de la identidad. Es algo del cual nadie escapa, la identidad como prisión. Lo que nos ata a la identidad, en cierto modo, se podría decir que es la memoria.

---

<sup>197</sup> Anzieu, Didier. Op. Cit. Pág. 27.

<sup>198</sup> Levinas, Emmanuel. Op. Cit. Pág. 93.

Esta idea querida del propio *ego* parece quedar mejor especificada en la idea de una historia propia, en una narración interior del cause que cada uno va trazando a lo largo de su propia y peculiar existencia: la verdad definitiva acerca de uno mismo que todo biógrafo aspira a capturar. ¿Hay algo como la historia interior? Nosotros mismos nos narramos la historia propia que alcanza hasta donde llega la memoria.<sup>199</sup>

La memoria es nuestro íntimo confidente, por eso podemos hablar de una historia personal, sin la memoria no podríamos saber, cuál ha sido y cual es nuestra identidad, ni la identidad de los demás.

[...] la memoria [...] en tanto que recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata, y en tanto también que reúne una multiplicidad de momentos, constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas...<sup>200</sup>

La identidad propia, es decir identificarse uno a sí mismo, se experimenta en la vida diaria, el ser uno mismo y no otro. Lo que parece significar que la identidad no es un estado estático sino un proceso. Para la artista Jana Sterbak: “[...] el cuerpo está en la raíz de nuestro impulso por crearnos a nosotros mismos como individuos distintos con una identidad propia.”<sup>201</sup> Las personas deseamos ser diferentes unas de otras para poder identificarnos y diferenciarnos de los demás, pero

La posibilidad de autocreación de las personas depende de que su individualidad no sea algo dado, un hecho consumado desde el comienzo y para siempre.<sup>202</sup>

La posibilidad de autocreación dependerá de que la persona no se sienta ya determinada y sin posibilidad de cambio. La observación del entorno y de nosotros mismos inmersos en él, es de donde uno toma la pauta para la autocreación.

Una de mis esculturas *Vestido* (fig. 30), surgió de la pregunta ¿quién soy? Era necesario hacer una obra que respondiera a esta

---

<sup>199</sup> Villanueva, Enrique. Op. Cit. Pág. 147.

<sup>200</sup> Bergson, Henri. Op. Cit. Pág. 82.

<sup>201</sup> Noble, Richard. En VV.AA., *Velleitas Jana Sterbak*. Op. Cit. Pág. 53.

<sup>202</sup> Villanueva, Enrique. Op. Cit. Pág. 145.

pregunta. La obra conforma un objeto que me identifica; la respuesta fué, soy mujer, soy tiempo. El *Vestido* representa mi identidad. El vestido es la prenda por excelencia de uso femenino, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior. El cabello del que está hecho, es el que me creció durante cinco años y es el que guarda el tiempo de mi existencia. Por lo tanto el vestido es la concreción de mi identidad.

Representar el cuerpo públicamente, ante el mundo, es siempre la expresión de un artificio que nos diferencia simbólicamente de la blanda homogeneidad de la naturaleza, y al mismo tiempo la expresión de un afán de ser reconocidos por los demás: queremos que los demás reconozcan y acepten la versión de nosotros mismos que expresamos mediante el artificio del cuerpo representado. De ahí la importancia de la indumentaria en el proceso de constitución de nuestra subjetividad. Nos vestimos para afirmar una identidad en las opiniones de los demás. El vestir desde esta perspectiva, es una especie de tecnología del ego: nos ofrece la posibilidad de un cierto control sobre nosotros mismos y sobre el mundo público en que vivimos.<sup>203</sup>

Existe una necesidad humana de crear una identificación personal, algo que nos haga reconocibles para los demás; y por otro lado, el sentimiento de que podemos hacernos a nosotros mismos, se muestra en el hecho de escoger nuestros objetos, nuestra ropa. Estas prácticas surgen de:

Nuestra subjetividad, que implica como mínimo un sentido de la propia vida y de la propia identidad, nos exige dos cosas: que nos individualicemos respecto a la naturaleza física y que nuestra identidad sea discriminada de la de los demás. La primera exigencia conlleva simplemente una capacidad para formular intenciones no inmediatamente determinadas por el impulso natural. La segunda, en cambio, es más compleja, por que significa que el hecho de que cada cual se construya una identidad, una versión del tipo de persona que es, implica necesariamente representar esta versión ante los demás. La exigencia de ser reconocidos implica, por tanto, una capacidad de autocreación; Conocernos a nosotros mismos conlleva la necesidad de autocrearnos para los demás.<sup>204</sup>

El ser humano necesita ubicarse a sí mismo y reconocerse, por eso, y por la necesidad de representar esta identidad (que es el resultado de la búsqueda), surge la autocreación. La búsqueda se hace a través del conocimiento de sí mismo; por eso en algún momento surge la pregunta de qué soy, quién soy.

---

<sup>203</sup> Noble, Richard. VV.AA., *Velleitas Jana Sterbak*. Op. Cit. Pág. 145.

<sup>204</sup> Noble, Richard. VV.AA., *Velleitas Jana Sterbak*. Op. Cit. Pág. 52.

Si el hecho de que el cuerpo está determinado por la naturaleza física es uno de los fundamentos de nuestro deseo de autocreación, luego la cultura (y la historia) pueden ser consideradas como un terreno de donde se obtiene el contenido de estas autocreaciones. Es evidente que no podemos construirnos a partir del vacío, y nuestro deseo de ser reconocidos por los demás hace que debamos recurrir a formas o arquetipos culturales comunes para nuestras autorepresentaciones.<sup>205</sup>

La identidad está impregnada de cultura, en esta se encuentran las posibilidades de la autocreación. Incluso podríamos decir que la cultura es el material por el cual se construye. En ese sentido vemos la obra *Paulina* 1994 (fig. 38 y 39), una barda de ladrillos forrados de tala rígida cubierta de cabellos. La intención aquí ha sido hablar de la identidad de una persona (la escultura tiene el mismo nombre que la persona quien dio sus cabellos). La aportación propia a la identidad aquí es solo un velo fino cubriendo una construcción basada en elementos comunes.

Profundizando un poco más sobre el tema de la identidad, que se encuentra también más allá de las señas físicas particulares de cada persona; podemos observar que la identidad tiene una estrecha relación con el modo de actuar y de sentir individual. Ya hemos dicho que la identidad es un proceso, pero aun así pretendemos conservarla más o menos estable. No obstante en ciertos momentos de alteración se puede perder la sensación de estabilidad, como nos explica Carl G. Jung:

También nosotros podemos llegar a disociarnos y perder nuestra identidad. Podemos estar poseídos y alterados por el mal humor o hacernos irrazonables e incapaces de recordar hechos importantes nuestros o de otros, de tal modo que la gente pregunte: “pero ¿qué demonios te pasa?” hablamos de ser capaces de “dominarnos”, pero el autodomínio es una virtud rara y notable. Podemos creer que nos dominamos; sin embargo, un amigo fácilmente puede decirnos cosas acerca de nosotros de las cuales no sabemos nada.<sup>206</sup>

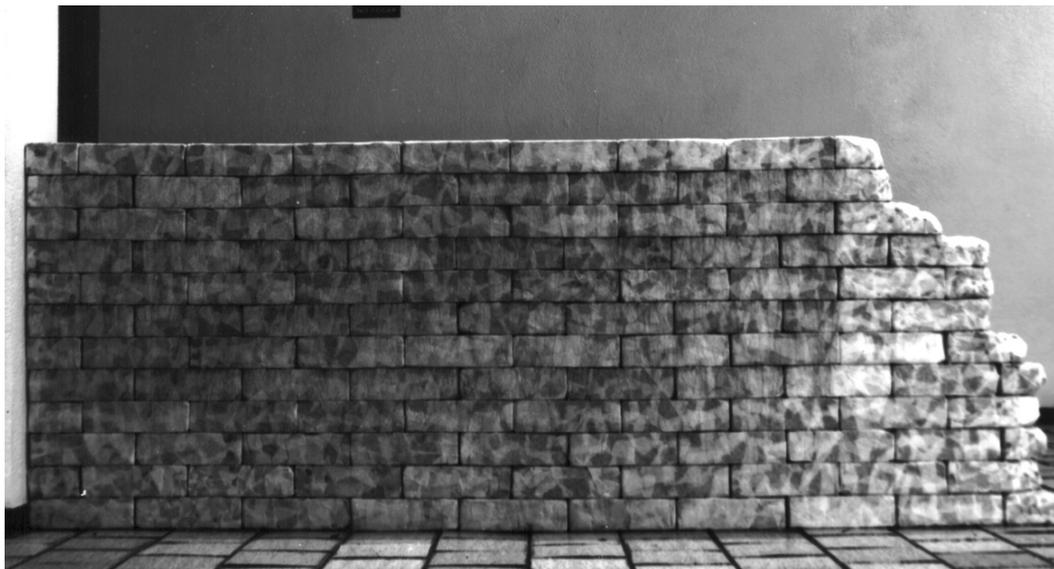
Las personas que nos conocen pueden saber más acerca de nosotros mismos y conocer mejor nuestra identidad. Por eso tiene sentido hablar de la identidad no solo como “proceso”, sino además como una “relación”. Uno mismo vive su cuerpo, pero la

---

<sup>205</sup> Noble, Richard. VV.AA., *Velleitas. Jana Sterbak*. Op. Cit. Pág. 54.

<sup>206</sup> Jung, G Carl. Op. Cit. Págs. 24-25

Fig. 38 y 39.



identidad se da en un entorno, en una relación con el mundo y con otras personas, la identidad esta sujeta a cambios e interpretaciones. Acerca de esto dice Enrique Villanueva:

Detrás de la posición antagónica, la que resulta de las dudas de nuestra identidad, están las intuiciones de que somos algo permanente cambiante, de que, además somos algo que está sujeto a interpretación, que puede verse de una forma u otra; o bien, que podemos construirnos según convenga a nuestros intereses, sentimientos y moralidad.<sup>207</sup>

Si la identidad no es algo estático, sino está en cambio permanente, y si estamos sujetos a interpretaciones de los demás y de la sociedad, se podría cuestionar la existencia de una “identidad real”. Sin embargo Villanueva aun así parece pensar que esa si existe:

Cuando el grado de distorsión entre la identidad aparente y la real se agranda demasiado y los demás no lo aceptan la persona en cuestión debe enmendar las apariencias (para lo cual recurre al amigo, al párroco, al mago o al terapeuta, según sea el caso).<sup>208</sup>

Tal vez podemos ver lo que aquí se llama “identidad real” como la que exige la sociedad según sus normas y estereotipos, tal como íbamos viendo en el capítulo II El control simbólico del cuerpo, hablando de los géneros. Para poder vivir en la sociedad y adaptarse, tiene uno muchas veces que aparentar que se es de cierta manera. Entonces las personas a las que se les tiene confianza, que nombra Villanueva en la cita anterior, pueden funcionar como guías por el camino cuando sentimos que lo hemos perdido. En muchos casos, pero no en todos, estas guías seguramente solo intentarán que la persona vuelva a seguir las normas de la sociedad. Quizás podemos proponer otro tipo de guía: el artista.

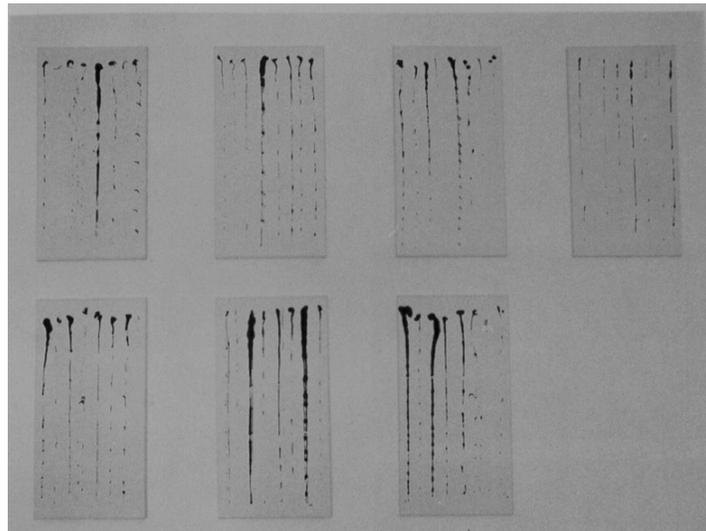
Haciendo una especie de deconstrucción de la identidad vemos la escultura de Rosemarie Trockel *Sin título (Máquina para pintar)* 1993 (fig. 40). Aquí, se cuestiona el concepto de la identidad para dejar una posibilidad para reconstruirla. La obra consiste en una máquina para imprimir en la que están puestos en varias líneas unos pinceles hechos con los cabellos de cincuenta y seis artistas,

---

<sup>207</sup> Villanueva V, Enrique. Op. Cit. Pág. 72.

<sup>208</sup> Villanueva V, Enrique. Op. Cit. Pág. 156.

Fig. 40 y 41.



a los que la autora les pidió un mechón de cabello. La maquina con estos cabellos hace unos dibujos en papel de forma mecánica como en las imprentas. Al final expone los dibujos, en la obra *56 pinceladas* 1993 (fig. 41), que son una serie de líneas diferentes según el cabello de cada artista.

En esta obra Trockel sustituye la firma del artista por el dibujo de sus cabellos. Lo que identifica al artista (y su obra) es su firma, en esta obra cada trazo es la representación de su identidad. Pero aquí su identidad queda dibujada por sus cabellos, y además de forma mecánica. Cada línea forma un dibujo diferente según los cabellos, ironizando así sobre esa expresividad personal que se exige del artista.

La catalogación se hace por artista, con la autoría demarca el terreno. La autoría refleja las asociaciones entre museo, academia y mercado, al representar al artista en la forma burguesa de sujeto creativo, autónomo, propietario y dueño de sí mismo cuya firma legitimadora se convierte en el sello determinante del valor de un objeto de compraventa que se consume culturalmente [...].<sup>209</sup>

Critica así el culto al “artista genio”, y también el reconocimiento artístico en el que las mujeres se han visto relegadas con respecto a los hombres. Sidra Stich dice: “[...] cuestiona [...] la representación de una contribución equitativa masculina y femenina a la creación artística.”<sup>210</sup>

Esta obra nos recuerda el cuadro de Francis Picabia *L'œil cacodylate* (1921) en la que pidió a todos sus amigos artistas a recubrir una tela con sus firmas, dado que el valor de un cuadro se da por la firma del autor. La diferencia entre estas dos obras nos ayuda ver más claro el discurso de Trockel. En la obra de Picabia todavía queda una evidencia de expresión por medio del trazo personal de la firma, mientras la maquina de Trockel sustituye esto por medio del trazo mecanizado de los cabellos de cada artista. Cada uno deja un trazo distinto según las características de su cabello, pero aquí la firma carece de los gestos hechos por la mano. En esta obra lo que deja la huella única de cada autor es una parte de su cuerpo que se ha usado

---

<sup>209</sup> Pollock, Griselda. “Inscripciones en lo femenino.” En Guasch, Anna Maria (ed) Op. Cit. Pág. 328.

<sup>210</sup> Stich, Sidra. “La afirmación de la diferencia en el arte de Rosemarie Trockel.” En, VV.AA. *Rosemarie Trockel*. Op. Cit. Pág. 11.

para marcar una línea de pintura, cada línea marcada representa la identidad de cada artista que ha quedado impresa por sus cabellos. Así que no es la firma del autor la que importa en esta obra, sino la huella, la evidencia del cuerpo que, a través de sus cabellos, han dejado una marca.

### III.3 El alimento del sol.

Hemos ahora introducido el tema de la identidad. Hemos podido ver un poco de su dinámica. Y al último hemos introducido la figura del artista, dejando que Rosmarie Trockel nos lo personifique. Hablaremos ahora más de la identidad y del artista, y lo haremos analizando la obra de la escultora mexicana Paula Santiago.

Hemos escogido una de las esculturas de la serie *Para protegerse de la historia*. concretamente *Quipe* 1999 (fig. 42). Consiste, como las demás obras de la serie, en una especie de prenda de vestir, como una blusa, hecha con papel de arroz, sangre de la artista y cabellos. El papel de arroz está trabajado como si fuera un tejido de grecas en forma de rombos. En la parte inferior tiene colgados una especie de lentejuelas que están sujetas por pequeños grupos anudados de cabello, el papel originalmente blanco está teñido con la sangre de la artista. Podemos ver en esta pieza, que la artista ha cosido cabellos por toda la superficie de papel, y en algunas partes, se aprecia mayor abundancia que en otras.

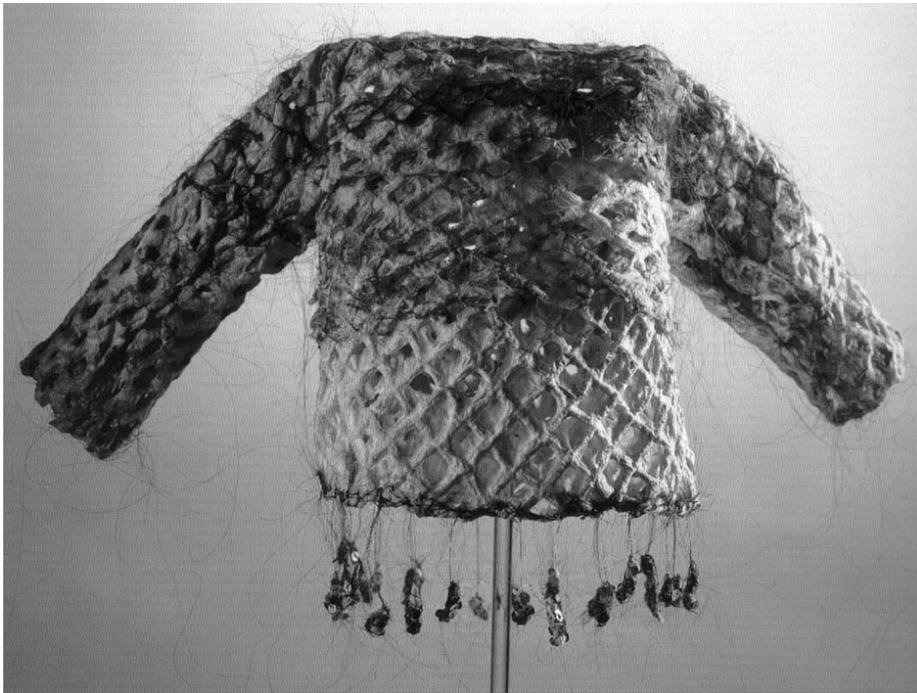
El interés de Paula Santiago por utilizar sus propios cabellos surgió porque desde pequeña, en su casa familiar, era la única que le guardaban sus cabellos cada vez que se los cortaba. La artista explica: “Quizás esta (distinción familiar) me hizo advertir en él características que de otra manera no hubiera descubierto.”<sup>211</sup> Para Santiago, “[...] el cabello, aunque despojado del cuerpo sigue manteniendo poderosos lazos anímicos que coadyuvan a configurar su propia imagen y restaurar los mecanismos de la memoria; [...]”<sup>212</sup> El cabello cortado o desprendido del cuerpo sigue siendo enlazado a él, y vemos que, al igual de Carmen Calvo (véase Capítulo I.3), Santiago encuentra en un objeto un vínculo con la memoria. Pero no cualquier objeto sino esta parte del cuerpo. Resulta muy evocativa la idea de “restaurar los mecanismos de la memoria”.

---

<sup>211</sup> Baudelio, Laura. “Paula Santiago. Relicarios”. *Luvina* n° 1. México, 1996. Pág. 6.

<sup>212</sup> Lozano, Luis Martín. “Inquietudes corporales” periódico *Reforma*, sección “El Ángel”, 6 de octubre, México, 1996.

Fig. 42



Santiago utiliza su sangre, por que piensa que es su aportación personal a la obra, y a manera de sacrificio, como sucedía con los dioses del México antiguo:

[...] el hombre, el creado por la penitencia y por la muerte ritual de los dioses les retribuye con creces la razón de haber sido creado. De esta manera el hombre mantiene el equilibrio del universo a través del sacrificio, del ritual, de la sangre. Es aquí en donde el hombre adquiere el carácter divino: se sacrifica a sí mismo para ofrendar lo más preciado que tiene: su vida, su corazón, pues de esa muerte ritual en que el hombre representa al dios al cual se le inmola va a surgir y mantenerse la vida, el ritmo del universo, la sucesión de la noche y el día.<sup>213</sup>

Este sacrificio ritual lo realiza Santiago, extrayéndose su propia sangre, para recordarse a sí misma que está viva; o como nos dice Raquel Tibol “Sin ostentación Paula Santiago ofrece su propia sangre, su sustancia mágica vital, no para alimentar al Sol o a la Tierra, sino para convencerse, por medio del sacrificio que la vida existe.”<sup>214</sup> La sangre es el líquido vital. Pero también el cabello ha sido material para sacrificios: “[...] en la antigüedad clásica muchas doncellas antes de contraer matrimonio hacían donación de sus trenzas a Atenea y a otras diosas.”<sup>215</sup> En Grecia en el siglo V la cabellera larga se hizo de uso exclusivo para las mujeres, y:

Los niños lo llevaban largo cortándose al llegar á la pubertad, constituyendo el acto una ceremonia que tenía efecto el tercer día de la fiesta de los “Apatruria”. La cabellera cortada era ofrecida á Artemisa ó a Apolo en Delfos o en Delos, o se hacía con ella una consagración a un río.<sup>216</sup>

Ofrecer los cabellos como sacrificio en honor a los dioses es una práctica que sigue presente en nuestros días como nos explica Erika Bornay;

También hoy, los vestidores y peinadores oficiales de la Virgen de la Macarena tratan con especial esmero la disposición y apariencia del pelo de la Virgen sevillana cuando los ritos religiosos exigen que sea exhibida por las calles de la capital andaluza. La Virgen luce un pelo natural

---

<sup>213</sup> Matos Moctezuma, Eduardo. “El hacedor de dioses...” En, VV.AA., *Dioses del México Antiguo*. Ed. Equilibrista, Antiguo Colegio de San Ildelfonso, segunda reimpresión, México, 1996. Pág. 17.

<sup>214</sup> Tibol, Raquel. “La primera individual de Paula Santiago en el D.F”. En revista *Proceso* n° 633, 18 de agosto, México 1996. Pág. 61.

<sup>215</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 16

<sup>216</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Págs. 103-104.

(siempre regalo de una devota) que le llega hasta la cintura, [...] El equivalente masculino andaluz de esta Virgen con cabello natural es el conocido popularmente como el <greñuo>, un cristo muy venerado en Cádiz y que también luce un pelo auténtico, ofrecimiento de una devota.<sup>217</sup>

Santiago utiliza los cabellos y la sangre como la prueba de su existencia, que a la vez son parte de la constitución de su propio cuerpo:

Paula considera el cabello y la sangre como los vínculos más fuertes con el ser humano, y su historia. “Por el ADN de un cabello podemos conocer toda la historia genética de una persona y la sangre es fluido vital, que nos nutre, que no para de fluir lo que duren los días, tus días, que no para de regenerarse y de transformarse aún fuera del cuerpo<sup>218</sup>

Recordemos aquí lo que nos dice Amparo Serrano de Haro sobre la obra de Frida Kalho:

Kalho se permite, desde su condición de mujer, expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres pero tan proscrito de la sociedad y del arte.<sup>219</sup>

La sangre está presente en un ámbito más cotidiano en la mujer debido a la menstruación, ésta se ve como un símbolo de la fertilidad femenina. Pero este hecho se esconde de la mirada de los demás especialmente de la del hombre. Hay muchos ejemplos de esto en culturas de distintas partes del mundo, véamos aquí la cultura Dogón que se encuentra en la República de Malí. Ahí la menstruación es considerada como algo que puede dañar la región y las aguas, la sangre menstrual se considera como impura, y “como una deuda pagada a la tierra”<sup>220</sup>

Pero la aparición de la menstruación en la adolescencia es también, según Josep L. Henderson, un rito de sumisión que debe aceptar la mujer de cualquier cultura:

---

<sup>217</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Págs. 143-144.

<sup>218</sup> Landino, Patricia. “Artesana con su propio cuerpo. Paula Santiago representa a México en Venecia” En *Periódico Público*, 6 de julio, año II, n°661, México, 1999. s/p.

<sup>219</sup> Serrano de Haro, Amparo. Op. Cit. Pág. 75.

<sup>220</sup> Griaule, Marcel. *Dios de agua*. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1987. Págs.139. Título original *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*. Ed. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1966. Traducción: Àngels Gutiérrez.

El tema de la sumisión como actitud esencial hacia la promoción de un rito de iniciación eficaz puede verse claramente en el caso de muchachas o mujeres. Su rito de paso subraya inicialmente su pasividad esencial y esto se refuerza con la limitación psicológica sobre su autonomía impuesta por el ciclo menstrual. Se ha dicho que el ciclo menstrual puede ser, en realidad, la mayor parte de la iniciación desde el punto de vista de la mujer, ya que tiene el poder de despertar el más profundo sentido de obediencia al poder creador de la vida sobre ella.<sup>221</sup>

La menstruación es una carga y una limitación de ciertas actividades. Tiene toda una lista de desventajas como nos dice Simone de Beauvoir:

El desequilibrio de las secreciones hormonales crea una inestabilidad nerviosa y vasomotora. La crisis menstrual es dolorosa: los dolores de cabeza, las lasitudes y los dolores de vientre vuelven penosas, y hasta imposibles, las actividades normales; a esos malestares se agregan a menudo trastornos psíquicos; nerviosa e irritable [...] La servidumbre menstrual es una pesada desventaja por la actitud psíquica que suscita.<sup>222</sup>

La menstruación aparte de limitar ciertas actividades es también uno de los motivos por los que se ha relegado a la mujer como parte más cercana a la naturaleza, y al hombre a la cultura, siendo también este uno de los motivos por los que se la considera a la mujer inferior al hombre. Este material, la sangre, junto con el cabello, que aparecen en la obra de Paula Santiago; una vez fuera del cuerpo, prevalecen. La sangre es la que mayor transformación sufre en comparación con el cabello; el cabello es un material muy resistente gracias a que está formado por la proteína fibrosa queratina, por lo que permanece igual durante más de cien años (como hemos mencionado anteriormente).

Ésta obra de Santiago la podemos relacionar con mi obra *Vestido* (fig. 30), en el sentido en el que las dos utilizamos nuestros cabellos como esa parte que sigue guardando una estrecha relación con la persona de la cual provienen, por lo tanto podemos decir que también forman parte de su identidad. Al igual que estas piezas la obra de Rosemarie Trockel *Máquina para pintar* (fig. 40) y *56 pinceladas* (fig. 41) nos habla de la identidad individual de

---

<sup>221</sup> L. Henderson, Josep. En Jung, Carl G. y VV.AA. . Op. Cit. 1969. Pág. 132.

<sup>222</sup> Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Tomo II. Ed. Siglo veinte, Buenos Aires, 1985. Págs. 72-75.

cada artista que ha donado un poco de sus cabellos para marcar una igualdad de género humano; el cabello es el emblema de lo humano. Por eso en todas las culturas ha tenido una gran importancia el peinado, como parte de la cultura y del alejamiento del hombre de los animales; y como distinción entre los humanos, las clases dirigentes se peinarán de forma distinta, para marcar las diferencias de su clase, posición y grupo social. La identidad de las personas esta inmersa en el lugar en el que habita.

### III.4 Desplazamiento y lugar.

La identidad de una persona está en estrecha relación con el lugar y el grupo a los que pertenece. Durante el siglo XX, y especialmente durante las últimas décadas, se ha transformado la manera natural de pertenecer a un grupo y a un pueblo arraigado en un lugar concreto. Las personas pueden cambiar de lugar por el placer de hacerlo, para ampliar su visión del mundo, o para hacer negocios, para realizar estudios, etc., el desplazamiento de un continente a otro, ahora es algo casi cotidiano y común.

Este es el tema fundamental de mi obra *Arco 2000* (fig. 43 y 44 ). En esta pieza hice uso del cabello y de las características específicas de él como material, para hablar de la identidad, del espacio y de los vínculos que unen a los dos. Vamos a analizar esta obra con detenimiento para ver como se utilizan estas características particulares del cabello para formar un discurso sobre las razas, sobre el espacio social, y sobre la noción contemporánea en general, del espacio.

La escultura *Arco* es una tela de cabellos tejidos de cinco colores diferentes: castaño claro, castaño oscuro, negro, rubio, y pelirrojo. Con el uso de la tensión del cabello y con la ayuda de hilos de algodón esta tela se fija a dos paredes y forma un arco.

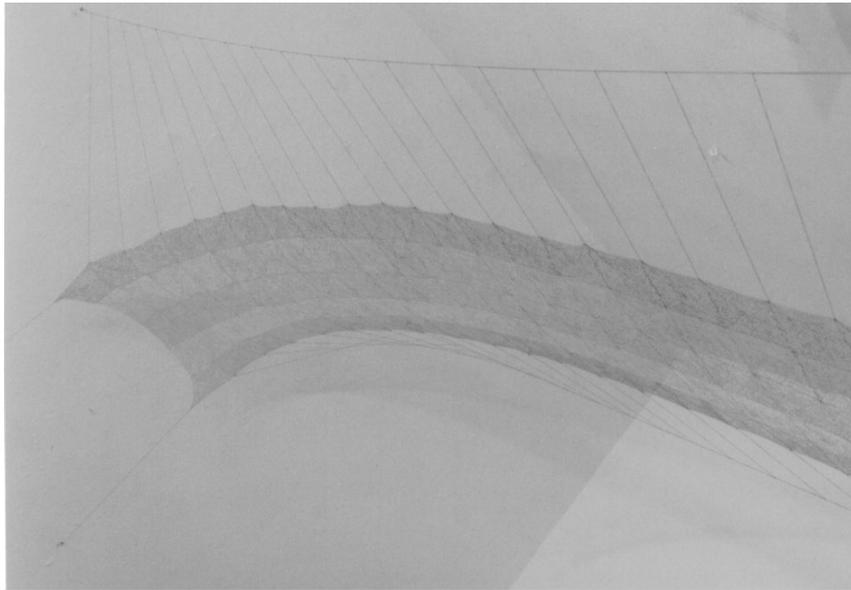
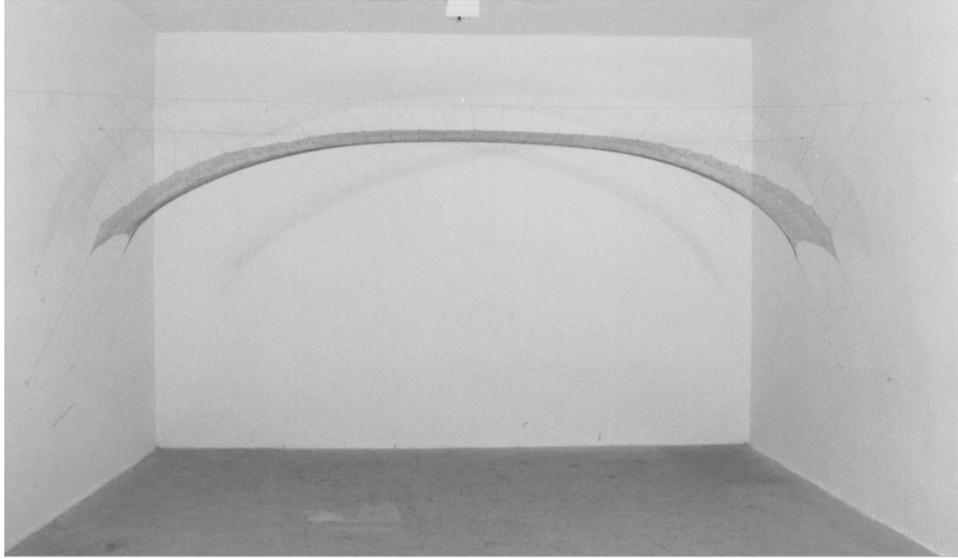
Existen muchas variedades en cuanto al color del cabello, en 1864 el científico Broca formó una escala cromática de la coloración del cabello con más de 60 matices pero en esencia son tres los principales colores: el negro el rubio y el rojo.<sup>223</sup> El color del cabello se debe a la melanina, éste es el mismo pigmento que colorea la piel. Las distintas tonalidades se deben a que éstos sean difusos ó granulados:

Los pigmentos difusos dan una coloración de amarillo a marrón rojizo, los pigmentos granulados, unas tonalidades marrones y negras. Ambos pigmentos se encuentran en todo el cabello, el color del mismo depende de la clase dominante, distribución y cantidad de dichos pigmentos. Ello explica las diferentes tonalidades en una misma cabellera. Los pigmentos

---

<sup>223</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana*, tomo X. 1934. Op Cit. Pág. 109.

Fig. 43 y 44.



capilares no son color propiamente dicho, sino una sustancia capaz de retener o rechazar los rayos luminosos.<sup>224</sup>

Si podemos ver de uno en uno, el cabello de una sola persona, nos daremos cuenta de que cada cabello es diferente en cuanto al color (y también de grosor) - ningún cabello es igual a otro. Además existe una relación con el color de los ojos, incluso el de los dientes.

El cabello según su morfología ha sido estudiado por Haeckel, y de su estudio se deduce que presenta signos de diferenciaciones raciales. Los diferentes tipos de cabello son:

*Ulotricos y lisotricos.* Los primeros, de cabellos lanosos, se subdividen en dos grupos: el de cabellera en mechones ó *lofocomos* y el de franjas en espiral ó *eriacomas*, incluyéndose entre los primeros los paupas y hotentotes, y entre los últimos los cafres y los negros. Entre los lisotricos figuran ocho razas, divididas en dos grupos: el de cabellos rectos ó *euticomos* y el de cabellos ondulados ó *euplocomos*. El primer subgrupo incluye los australianos, los malayos, los mongoles, las razas árticas y americanas. Al segundo pertenecen los dravidios, nubios y mediterráneos.<sup>225</sup>

Así que, podemos aquí ver que el cabello tiene propiedades distintas dependiendo de la raza. Obviamente esto es uno de los temas de los cuales habla Arco, siendo constituido de tonos distintos de cabello, de personas diferentes. Esta misma diferencia es lo que ha originado el racismo, sin duda una posición ideológica muchas veces cotidiana, y por eso no se suele reflexionar sobre su base en la ciencia. No obstante, creemos aquí pertinente dar algo de fondo histórico antes de seguir con nuestro análisis.

La diferenciación racial ha sido tomada como pretexto de subordinación. Los científicos de mediados y finales del siglo XIX han estudiado las medidas del cráneo, entre otras cosas para encontrar una justificación de que la raza europea era más evolucionada que otras razas también en estos estudios se encontró que el cráneo de las mujeres era menor que el de los

---

<sup>224</sup> Puiggrós, Román, M<sup>a</sup>. Elena. Op. Cit. Pág. 294.

<sup>225</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana*, tomo X Op. Cit. 1934. Pág. 109.

hombres, con lo cual tenían una justificación científica para su explotación.

Surge en el siglo XVII el interés científico por el cuerpo humano, y dentro de los estudios de la fisonomía en el occidente hay una preocupación por parte de los científicos por clasificar los cuerpos humanos que sigue en pie hasta finales del siglo XIX. En estos estudios, se representan de manera gráfica los conocimientos de cada sociedad sobre las características físicas, anatómicas, raciales y sexuales del cuerpo humano. Estas clasificaciones se llevan a cabo para hacer un supuesto orden social establecido y basado en diferencias.

Los cuerpos se representan gráficamente, se piensa sobre ellos, sobre su biología, fisiología y anatomía; sobre las relaciones entre el cerebro, las capacidades mentales, la raza o el sexo de cada individuo. De todo ese conjunto de datos se inducirá el lugar que cada sexo y raza debe ocupar en el orden social y en la línea de la evolución humana.<sup>226</sup>

Estos estudios formaban parte de la teoría de la evolución, la cual

[...] se convirtió en una justificación para todas y cada una de las formas de agresión social y personal sobre los débiles de constitución, los de una cultura escasa y los oprimidos económicamente.<sup>227</sup>

Los conocimientos y la teoría de la evolución, sirvieron para marcar diferencias raciales, y por lo tanto a causa de estas diferencias, tener un pretexto de discriminación y justificar con la ayuda de la ciencia la esclavitud. Lo que se proclamaba con estas teorías de la evolución, principalmente la teoría darvinista, era la ley de la supervivencia del más fuerte. Se decía que:

[...] el negro, el malayo, y el mongol son casi exactamente lo mismo que eran hace cinco mil años [...]. Si la propia naturaleza no había podido cambiar estas formas <arcaicas>, era estúpido pensar que la humanidad pudiese hacer algo en tal sentido, y resultaba manifiestamente imposible variar de un día al otro unas características que, para desarrollarse en el varón blanco, habían requerido miles de años. De esta forma, el darvinismo proporcionó el argumento científico para las cada vez más difundidas actitudes sexistas y racistas, que se hicieron más virulentas y

---

<sup>226</sup> Méndez, Lourdes. Op. Cit. Pág. 144.

<sup>227</sup> Dijkstra, Bram. *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Ed. Debate, Madrid, 1994. Pág. 160.

aparentemente irrefutables porque parecían tener todo el apoyo de <la naturaleza>.<sup>228</sup>

Hemos dado esta explicación porque el *Arco* quiere remontarse en cierta manera a estos inicios de la historia moderna del racismo. Hoy en día estas “teorías científicas” se han olvidado en gran medida, pero el miedo y el odio que querían provocar subsiste. La forma de arco es un elemento básico de la arquitectura (y siendo instalado *Arco* viene a formar parte, literalmente, de la arquitectura del lugar donde se expone), y esta forma nos transmite a un pasado arcaico – esta escultura se podría haber construido perfectamente con los medios técnicos de hace miles de años. Sugiere así, y con la mezcla de cabellos un pasado común. La forma indica armonía – pero es una armonía obtenida a base de tensión. Como hemos ya mencionado, la tela que constituye la base de la obra, con la ayuda de hilos de algodón colocados entre dos paredes forma un arco por la tensión obtenida. Esta tensión es una propiedad natural del cabello, y está es posible por:

Las proteínas queratinizadas [que] se forman en fibras de moléculas alargadas en sentido longitudinal y paralelas al eje del cabello, conocidas por el nombre de cadenas queratínicas y [que] forman la estructura interna que suelda y fija entre sí, por eslabones laterales, que son los que transmiten fuerza y cohesión, como unos puentes que enlazan, llamados puentes cistínicos o disulfurados. De ello dependen casi todas las propiedades del cabello.<sup>229</sup>

Estas propiedades del cabello están aprovechadas en esta pieza, pero el cabello al estar tejido aumenta aún más su elasticidad. Es decir, por un lado el mismo cabello por su naturaleza aporta elasticidad, y posibilita así que se pueda tejer. Luego, la técnica del tejido, aprovechando esta elasticidad, lo aumenta. Hay aquí una concordancia muy importante entre el material y la técnica: se complementan mutuamente (hablaremos más de la técnica del tejido en capítulo III.7).

La pieza se instala en el momento de la exposición, por lo que la obra queda finalizada hasta después del montaje; el montaje se realiza de manera intuitiva, pues no se puede calcular la tensión de cada hilo hasta que se han tensado casi la totalidad, después

---

<sup>228</sup> Dijkstra, Bram. Op. Cit. Págs. 164-165.

<sup>229</sup> Puiggrós Román, M<sup>a</sup>. Elena. Op. Cit. Págs. 293-294.

se van ajustando hasta llegar a la forma deseada, en este caso un arco. Ahora queremos señalar otro discurso que hace Arco. Para este fin quiero empezar a explicar cómo surgió la idea de la obra.

Para hacer esculturas con cabellos le he pedido a mucha gente que me los guarde cuando se los corte o que me los guarde todos los días del cepillo cuando se peinan; también he pedido cabellos en las peluquerías. La sensación es muy diferente cuando tienes en tus manos la cabellera completa de alguien a quien no conoces. Para guardarlos mientras no los utilizo los meto en bolsas, y escribo en la bolsa, para identificarlos “anónimo”. En las bolsas que contienen cabellos de personas a las que conozco les escribo su nombre. Para mí es muy importante saber de quién es el cabello. Cuando esa persona es anónima, desconocida, y lo único que tengo son sus cabellos, trato de que sólo con ellos se pudiera construir una identidad. En esta obra está presente una búsqueda de combinar a las diferentes personas que me han guardado sus cabellos con los míos. Parte del interés viene a que son algunas personas conocidas, amigas mías (una de ellas, de cabello pelirrojo, es de Alemania, otra, de cabello rubio, es de Estados Unidos, los otros dos colores (negro y castaño oscuro) son “anónimos” es decir, de personas desconocidas por mí.

En esta escultura utilicé mi cabello para decir que en algún momento determinado encontramos personas que nos acompañan en nuestra existencia y que muchas veces no sabemos exactamente por qué están en el mismo lugar que nosotros ni por qué tenemos la oportunidad de conocerlas y de acercarnos para, juntos, intentar hacer algo que no necesariamente se materializa. En este caso quise plasmar un encuentro y una semejanza; esta semejanza consiste en que existimos junto a las demás personas. Por un lado están las personas que conocemos y por el otro las personas de las cuales lo único que sabemos es que existen por que tenemos sus cabellos. En esta obra no quise mezclar los cabellos de las personas sino que los trabajé a cada uno por separado para al final unirlos en franjas de colores para que se pudiera ver la diferencia del color; la semejanza es que todos tenemos un cuerpo físico y que existimos en el tiempo, y aunque también cada ser humano es único, por lo tanto diferente – de esto los cabellos pueden ser una prueba,<sup>230</sup> y aunque seamos

---

<sup>230</sup> Algo que también menciona Paula Santiago, en el capítulo anterior: III.3

diferentes, estamos en la condición de encontrarnos y a veces, si se puede, conocernos.

¿Acaso hoy en los lugares superpoblados no era donde se cruzaban, ignorándose, miles de itinerarios individuales en los que subsistía algo del incierto encanto de los solares, de los terrenos baldíos y de las obras de construcción, de los andenes y de las salas de espera en donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro en donde se puede experimentar furtivamente la posibilidad sostenida de la aventura, el sentimiento de que no queda más que “ver venir”?<sup>231</sup>

Vemos que esta situación es específica del mundo contemporáneo, y como mencionamos esto se relaciona con la identidad de una persona en cuanto a sus vínculos con el lugar y el grupo a los que pertenece. Esto ha cambiado el concepto general del espacio:

[...] la preocupación por comprender el significado del espacio, y el descubrimiento de las fuerzas de la mundialización, más que destruir, reconstruyen lo local, han producido, entre otros efectos positivos, una conceptualización más compleja de la propia noción de espacio, y un cuestionamiento de la idea geográfica tradicional de lugar como conjunto de coordenadas situadas en un mapa que fijan un territorio bien definido y delimitado. Los estudiosos de la geografía saben ahora que el espacio es conflictivo, fluido e inseguro. Lo que define el lugar son las prácticas socioespaciales, las relaciones sociales de poder y de exclusión; por eso los espacios se superponen y entrecruzan y sus límites son variados y móviles.<sup>232</sup>

En la misma manera el *Arco* se superpone y entrecruza el espacio donde se instala. Sus límites también son variables, pues se adapta al espacio específico de cada lugar, y viene a formar parte de la estructura donde se encuentra. Además, siendo un objeto, obviamente, es móvil. Así que no creemos que sería demasiado aventurado decir que el *Arco* es una especie de símbolo de esta nueva noción del espacio.

Dentro de un determinado espacio existen muchas variaciones, que no se pueden medir por medio de las coordenadas espaciales; sino que se miden por el tipo de relaciones sociales que surgen en

---

<sup>231</sup> Augé, Marc. *Los <no lugares> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998. Págs. 10-11. Título original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Ed. du Seuil, Francia. 1992. Traducción: Margarita N. Mizraji.

<sup>232</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág.15.

determinado espacio. Esto se relaciona con el gran desplazamiento de personas hacia las sociedades industrializadas, que buscan ahí una nueva forma de vida. Este desplazamiento se debe a que las personas por distintas necesidades, “Los movimientos nacionalistas, las guerras y las hambrunas, por un lado, y el desarrollo del capital transnacional y de las corporaciones mundiales, por otro, [...]”<sup>233</sup>, se ven obligadas a abandonar sus lugares de origen.

Abandonar su patria se ha convertido en un hecho común para muchas personas, en algunos casos para establecerse y conquistar una vida nueva lejos de su lugar de origen; en otros, los más, para convertirse en los <parias> y los <desplazados> del mundo, condenados al limbo de aquellos que se caracterizan por no pertenecer a nada, ni a una nación con territorio ni a una región ni a una clase.<sup>234</sup>

Esta nueva vida no necesariamente produce una nueva identidad con respecto al nuevo lugar, ya que muchas personas viven al margen de éste, sin ser reconocidos.

Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido, así como la situación de emplazamiento de una determinada experiencia.<sup>235</sup>

La relación entre las personas se establece por jerarquías, que marcan las diferencias y las desigualdades sociales; los hombres se agrupan por instituciones, por castas, por creencias religiosas, etc., estas distintas instituciones tienen a su vez un ordenamiento por posición social.

[...] está claro que la desigualdad social es, por lo menos, bidimensional, según unas líneas de fuerza de solidaridad de clan, estamento o clase por un lado, y otras líneas de obediencia e identificación de los que reciben el nombre de <grupos de *status*> o cuerpos profesionales, iglesias, cuerpos de policía, hermandades, etcétera. Naturalmente, es frecuente el caso en que todo un <grupo de *status*> pertenezca a una clase social, como ocurre con un sindicato obrero o con una asociación profesional con clase media alta, lo cual puede reducir fricciones internas y eliminar conflictos potenciales. Además de estas dos dimensiones, hay que tener en cuenta una tercera, cuya presencia complica aún más la desigualdad social: el poder. Éste

---

<sup>233</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 12.

<sup>234</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 12.

<sup>235</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 15.

surge en el seno de todos los grupos y establece sus propias jerarquías de autoridad, mando y obediencia, haciendo de la desigualdad un fenómeno en realidad tridimensional.<sup>236</sup>

Nos parece interesante aquí destacar como Giner le llama tridimensional a la desigualdad. Obviamente sería llevar la metáfora demasiado lejos haciendo la comparación con la tridimensionalidad de la escultura, pero aún así es una coincidencia sugerente. La desigualdad social surge, entonces, de los conflictos entre ciertos grupos y del reparto de las riquezas y del poder. Este poder que, entre otras cosas, decide si alguien puede pertenecer a un grupo, a una institución, o un país determinado.

Una clase social es un agregado de individuos con poder, ingresos, propiedad y ocupación semejantes o de algún modo equivalentes dentro del sistema de desigualdad general de una sociedad. La clase social de las gentes viene determinada, sobre todo, por su posición dentro de la división general del trabajo, así como por sus recursos y poder en el seno de la sociedad. [...] las clases sociales son los estratos característicos de las sociedades modernas, e históricamente nacieron con el capitalismo, el cual acabó con el sistema anterior de desigualdad, que dividía a la sociedad en estratos o estamentos.<sup>237</sup>

Todos estos factores son de suma importancia para la creación y la manutención de la identidad. Sabemos que nuestra identidad se relaciona con el país en donde nacimos, la clase social a la que pertenecemos, el grupo de amigos y el barrio en donde crecimos. Esta parte de la identidad también es la que, tal vez, más fácilmente se puede cambiar, porque depende de que tipo de factores externos la siga alimentando. Los viajes, tanto de un país al otro, como de una clase a otra, pueden alterar drásticamente la identidad y la personalidad de una persona. Podemos ver esta posibilidad reflejada en el *Arco*. Pues, une un punto con otro, haciendo presente la idea de comunicación entre dos lugares distintos. Esta idea también se relaciona con la arquitectura de los puentes que sirven principalmente para unir un lugar con otro, el cual de otra manera resultaría inaccesible.

Creemos aquí oportuno mencionar, aunque solo de forma muy breve, algo sobre el crecimiento de la sociedad capitalista. Surgió con el debilitamiento del feudalismo y de su posesión de bienes,

---

<sup>236</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Pág. 122.

<sup>237</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Págs. 124-125.

por el crecimiento del mercado independiente de las mercancías a las que se les controlaban los precios por parte de intereses poderosos en el que predominaba la ley de la oferta y la demanda. Con esto se creyó un nuevo modo económico de “capitalismo mercantil primitivo.”<sup>238</sup> Los bienes inmuebles de la propiedad agraria entraron en el proceso capitalista, cuya base es la propiedad privada de los bienes con la libre decisión. La mano obrera asalariada y los nuevos modos de producción fueron otros de los motivos.

Las fábricas rudimentarias del siglo XVII pronto demostraron su eficacia para la manufactura rápida de bienes, de manera que durante el siglo siguiente el modo de producción industrial se extendió considerablemente, con lo que se creó la base, con la introducción de maquinaria y el uso de energía de carbón, para la gran base de la revolución industrial de los dos siglos siguientes. Todo este proceso reforzó las antiguas burguesías financieras - organizadas a la sazón en torno a los grandes mercados de París, Amsterdam y Londres - y a crear junto a ellas burguesías industriales. La financiación de la inversión sistemática (invento tan importante como la constante renovación tecnológica) vino producida por una apropiación ininterrumpida, por parte de la burguesía, del excedente económico de la creciente clase obrera asalariada.<sup>239</sup>

El capitalismo nos da como resultado el modo de producción predominante, por él, y por la vigilancia de las clases dirigentes y de sus organismos represivos, que mantienen un orden, en cuanto a conservar la desigualdad social.

Nos hemos detenido un poco en este tema para poder destacar el proceso que ha causado el cambio en el concepto del espacio, de lo que es “el lugar”. El resultado de estos cambios que se han producido en las sociedades con el capitalismo es, según Linda McDowell:

[...]la sustitución del lugar por el no lugar. Un no lugar es aquel emplazamiento propio del mundo contemporáneo en el que las transacciones y las interacciones se realizan entre individuos anónimos, por lo general, despojados de cualquier símbolo de identidad social que no sea el número identificativo de una tarjeta de crédito o de un pasaporte. Como es lógico, los aeropuertos o los centros de cambio son según Augé, ejemplos acabados de no lugar, porque allí nos relacionamos, como individuos anónimos, con un objeto técnico o con un funcionario o un empleado que no demuestra el menor interés por nosotros como personas, sino como números o estadísticas; como una corriente que fluye en el

---

<sup>238</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Pág. 226.

<sup>239</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Págs. 226-227.

anonimato. En tales espacios nuestros atributos sociales e individuales o nuestra pertenencia a un grupo social son cosas que carecen de importancia, naturalmente siempre que dispongamos del dinero necesario para hacer la transacción o comprar el pasaje. Por tanto en el no lugar el género e incluso el cuerpo sexuado no significa nada, lo que, paradójicamente, abre un espacio tanto de libertad como de control.<sup>240</sup>

La identidad se ha sustituido por el número del pasaporte o de la tarjeta de crédito que nos identifica, siempre y cuando tengamos el poder adquisitivo para que la identificación se lleve a cabo. La identidad individual ya no tiene sentido en las sociedades capitalistas, no importan nuestras señas particulares, ni la identidad sexual; el no lugar es el no estar, más que en los números. Una obra que hace alusión a esto es *Hombre genérico* (1987) de Jana Sterbak, una fotografía de un hombre con la cabeza rapada y un código de barras en el cuello, que nos muestra que “[...] en una sociedad de consumo, el cuerpo no es más que otro producto comercial susceptible de ser monitorizado y controlado”.<sup>241</sup> Siendo meros números para el consumo, estamos sujetos al control. El *Arco* quiere señalar otra posibilidad: el encuentro entre personas. Pretende nombrar la unión, los vínculos, entre seres humanos. Juntando los cabellos de personas distintas (y el cabello propio) se crea una imagen de ayuda mutua, pues, si se elimina una sola parte de la obra se deformará, se perderá la forma de arco. Es un equilibrio sumamente delicado. Quizá se podría aquí criticar la obra por ser un tanto utopista o idealista, pero pensamos que el material, lo carnal del cabello, es un contrapeso bastante eficaz. Nos parece que se podría decir que el cabello en *Arco* constituye un puente entre el espacio y la identidad.

---

<sup>240</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 18.

<sup>241</sup> Ewing, A. William. *El cuerpo. Fotografías de la figuración humana*. Ed. Siruela, Madrid, 1996. Pág. 123. Título original: *The body*. Thames and Hudson, Londres, 1994. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo.

### III.5 Un nido en el mundo.

Dentro del vasto mundo, el hombre tiene un lugar en donde echa raíces para su supervivencia, este lugar que puede considerarse como suyo es la casa. La casa es el refugio del ser humano, es el centro que le protege del exterior y de las inclemencias de la naturaleza, la que lo aísla de los extraños, es el lugar en donde el hombre debe sentirse a gusto, libre, y en paz. Hablando de la casa O. Friedrich Bollnow nos dice: “[...] es importante que el hombre encuentre un centro en su espacio [...] Crear este centro se convierte así en la misión decisiva del hombre.”<sup>242</sup> Esta misión es la base de la supervivencia del hombre, pues no puede sobrevivir si no tiene un centro en el cual se siente seguro; ese centro es la casa.

En el capítulo anterior hemos discutido como el lugar tiene una importancia profunda para el desarrollo de la identidad. Ahora vamos a centrarnos en un lugar en específico: la casa. Vamos a hacer un análisis del espacio domestico para ver de cerca la situación de la mujer, y de como queda inscrita ahí su identidad.

Introduciendo el tema de la casa hemos dicho que es el centro necesario para el hombre, es su refugio, y es la base de su supervivencia. Podemos también ver como, según el diccionario de símbolos, los místicos la han considerado como un “[...] elemento femenino del universo [...]”<sup>243</sup> y que existe además:

[...] una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Ania Teillard explica este sentido diciendo cómo, en los sueños, nos servimos de la imagen de la casa para representar los estratos de la psique, [...]<sup>244</sup>

Vemos pues que el concepto de la casa, sus funciones y su simbolismo, es un tema sumamente amplio. Esto por la sencilla razón que es en la casa donde transcurre la vida humana, con todas sus experiencias (psicológicas) individuales y sociales.

---

<sup>242</sup> Bollnow Otto, Friedrich. *Hombre y espacio*. Ed. Labor, Barcelona, 1969. Pág. 118. Título original: *Mensch und Raum*. Traducción: Jaime López de Asiain y Martín.

<sup>243</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 127.

<sup>244</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 127.

Como es el centro donde el hombre se refugia del exterior suele considerarse como un lugar acogedor incluso hasta maternal. Por ejemplo Bachelard considera que la casa “[...] es un nido en el mundo [...]”<sup>245</sup>, y compara a la casa con la maternidad: “La vida comienza bien, cobijada, protegida, muy cálida, en el regazo de la casa.”<sup>246</sup> Esta casa es también la base familiar, como dice Jean Chateau: “Uno está en su casa entre los “suyos” en familia [...]”<sup>247</sup>.

A mediados del siglo XIX la familia se asumió en la sociedad burguesa como algo fundamental de la estructura social. La familia comienza a fundarse con el matrimonio, “[...]una vez constituido el matrimonio, se refuerza la idea de que un “hombre debe mandar y gobernar a su esposa.” Eso es lo que se consideraba un buen marido.”<sup>248</sup> La autoridad paterna era considerada necesaria para el buen desarrollo de la vida familiar y se le exigía a éste “[...] la fortaleza, y el vigor físico y psíquico del trabajador.”<sup>249</sup> Esta supremacía del hombre puede explicarse muy bien con lo que comenta Carole Pateman en su libro “El contrato sexual” sobre el matrimonio:

El pacto originario es tanto un pacto sexual como un contrato social, es sexual en el sentido que es patriarcal –es decir el contrato establece el derecho político de los varones sobre las mujeres- y también es sexual en el sentido de que establece un orden de acceso de los varones al cuerpo de las mujeres.<sup>250</sup>

El matrimonio es también una forma legal de acceder a la vida sexual activa, aceptada socialmente como comenta Roland Barthes: “Públicamente, el matrimonio resulte siempre la finalidad ‘natural’ de la unión en pareja. Lo importante es tolerar la realidad carnal de la pareja, bajo la garantía de un matrimonio [...]”<sup>251</sup> Las

---

<sup>245</sup> Bachelard, Gaston. *Poetik des Raumes*, Pág. 131. Citado por, Bollnow, Otto Friedrich. Op. Cit. Pág. 125.

<sup>246</sup> Bollnow, Otto Friedrich. Op. Cit. Pág. 125

<sup>247</sup> Chateau, Jean. Op. Cit. Pág. 153.

<sup>248</sup>Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Ensayos de arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1996. Pág. 118.

<sup>249</sup> Reyero, Carlos. Op. Cit. Pág. 119.

<sup>250</sup> Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Ed. Anthropos, Barcelona, en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México. 1995. Pág. 11. Título original: *The Sexual Contract*. Polity Press / Basil Blackwell, Cambridge / Oxford, 1988. Traducción: Ma Luisa Femenias, revisada por, María-Xosé Agra Romero.

<sup>251</sup> Barthes, Roland. *Mitologías*. Ed. Siglo XXI, octava edición México, 1989. Págs. 49-50. Título original: *Mythologies*. Traducción: Héctor Schmucler

relaciones sexuales entre personas de distinto sexo en la cultura occidental es dirigida y controlada por una serie de normas, “[...] firmes y consciente o inconscientemente asimiladas, [...]”<sup>252</sup> establecidas por diversas instituciones, y su finalidad es la procreación.

Ahora vemos que lo que es *la casa*, ese nido en el mundo, ese refugio, el “centro en [el] espacio”, como decía Bollnow, es algo que busca el hombre, pero es “el hombre” en el sentido, no de individuo, sino, de varón. Para la mujer la casa tiene otro significado. Para ella también es el centro del mundo, pero tal vez no como refugio, sino como cárcel.

Esto se puede entender de una manera simbólica, como un encierro dentro de una jerarquía patriarcal, pero también estamos hablando aquí muy concretamente de una casa real, un encierro real. Simone de Beauvoir nos dice que la mujer casada “[...] encerrará al mundo dentro de los muros del hogar que tendrá que administrar, y perpetuará la especie a través del porvenir.”<sup>253</sup> Con esto podemos entender el mundo limitado de la mujer entre los muros de la casa.

Reina en su celda, descansando apaciblemente en sí misma en la entraña de su dominio, pero transportada por mediación del hombre a través del universo y el tiempo sin límites, esposa, madre, y dueña de casa, la mujer encuentra en el matrimonio la fuerza de vivir y el sentido de su vida al mismo tiempo.<sup>254</sup>

Una de mis propias esculturas que quiere hacer constancia de esto es *Paulina* 1994 (fig. 38 y 39), trata de un aislamiento, de un encierro. En esta obra se emplearon los ladrillos que se usan para construir las casas. Consiste en un fragmento de barda en la que cada ladrillo está cubierto con una tela rígida que parece papel translúcido. En cada unión horizontal de estos ladrillos están puestos unos hilos de algodón (este hilo no está visible) con cabellos amarrados de uno en uno (para evitar que se enreden), al ir construyendo la barda, en vez de cemento, se utilizó éstos hilos con cabello para unirlos. *Paulina* es una persona que conozco, y el propósito de esta escultura era poder mostrar algo de su

---

<sup>252</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Pág. 60.

<sup>253</sup> De Beauvoir, Simone, Op. Cit. Pág. 203.

<sup>254</sup> De Beauvoir, Simone. Op. Cit. pág. 203.

identidad, y evidenciar el encierro de una mujer. Muestra como la identidad se construye en la casa, o incluso de la casa - se podría comparar en ese sentido con las obras *Femme-Maison* de Louise Bourgeois. Resulta interesante mencionar lo que Thomas McEvelley nos dice acerca de estas obras: “La domesticidad se convierte en la definición misma de esta mujer, [...] son prisioneras de la casa.”<sup>255</sup> Concretamente la mujer aquí se ha vuelto su propia prisión – ella es la casa. Esto también recuerda lo que dijimos al principio de este capítulo, sobre la “[...] fuerte identificación entre casa y cuerpo”<sup>256</sup>. Aquí, entonces, el cuerpo es al mismo tiempo casa y celda.

Pensamos que la escultura *Paulina* tiene varias lecturas posibles. Una sería que la barda, todavía sin acabar, representa la construcción de una identidad, un proceso aun sin concluir, o, tal vez, un proceso que no se acaba. Pues, una persona va cambiando toda su vida – ¿cómo se podría entonces hablar de *una sola* identidad fija? Pero también podrían ser las ruinas de una construcción, ruinas de lo que tal vez alguna vez fue una casa. ¿Habrá entonces sido un intento de fuga? En tal casa, acordándonos de lo que dice Simone de Beauvoir en la cita anterior, al intentar salir de la casa, se pierde uno de los elementos más importantes que constituye la identidad. Regresaremos a este problema más adelante.

Lo que ahora podemos decir es que la casa es un tema de muchas mujeres artistas. Esto simplemente porque la casa es donde muchas de ellas comienzan a elaborar sus obras, a partir de la casa y de la cotidianidad que la casa significa. Sin embargo queremos señalar aquí que no todas las mujeres se encuentran limitadas por el espacio de la casa, hoy en día muchas mujeres trabajan fuera del espacio doméstico, también existe mayor acceso a la educación, y al ámbito público y social. Hay mujeres que se dedican al arte con mucho éxito.

Si intentamos ver esta situación más de cerca, tomando como ejemplo a México, podemos señalar que la mujer ha tenido una mayor participación en el trabajo remunerado a partir de los años cuarenta. La participación de la mujer en las fábricas se

---

<sup>255</sup> McEvelley, Thomas, “Historia y prehistoria en la obra de Louise Bourgeois”, en *Louise Bourgeois*, Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1991. Pág. 216.

<sup>256</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 127.

multiplicó. Esto es debido a muchos factores mayoritariamente económicos, pero también sociales y de tipo técnico (por ejemplo que ciertos trabajos “[...] requerían manos más finas y mayor precisión para aumentar la productividad.”<sup>257</sup>). Las crisis económicas son las que han orillado a las mujeres a salir de la esfera doméstica, pero por eso ella tiene:

[...] su trabajo dentro y fuera de la casa. Cumplir con este doble papel social no es sencillo. Se sostiene que la familia es el pilar de la sociedad y se habla de la mujer como núcleo de ésta; sin embargo, para la mujer que desea desempeñar cabalmente sus obligaciones, las exigencias de ambas partes son una prueba mayúscula de sus capacidades.<sup>258</sup>

Aunque muchas mujeres tienen hoy en día acceso a la educación y a la formación profesional, si han decidido formar una familia no se podrán liberar del doble trabajo que implica. Muchas de las mujeres de escasos recursos (de clase baja) y por lo tanto sin acceso a la educación profesional, se ven obligadas a trabajar para gente con recursos económicos mayores, posibilitándoles el ejercer un papel social más destacado:

[...] si bien grandes mujeres han participado en movimientos decisivos en los cambios políticos del país, también han existido y existen indígenas y mestizas que han sido víctimas de la explotación en el trabajo remunerado dentro y fuera de su comunidad. Ejemplo de ello son las trabajadoras domésticas que gracias a su ardua labor dentro de un hogar que no les pertenece, permiten que otras mujeres con mayor preparación y condición social salgan a trabajar fuera de su hogar y desempeñen un papel brillante.<sup>259</sup>

No se puede generalizar la situación de la mujer, ya que cada caso es diferente, y depende del lugar, de la cultura, de la educación, de las oportunidades de su comunidad, de la distribución de la riqueza, de las necesidades a cubrir, etc. Sin embargo queremos destacar que:

La mujer produce la mercancía por excelencia del capitalismo: el ser humano, el trabajador mismo, cuya vida se consume en el proceso de

---

<sup>257</sup> Camarena Castellanos, Concepción. “El papel social de la mujer en Cajeme Sonora.” En Galeana, Patricia. (compiladora) *La condición de la mujer mexicana. Memoria del II Seminario de la Federación Mexicana de Universitarias*. Tomo I. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 1992. Op. Cit. Pág. 128.

<sup>258</sup> Camarena Castellanos, Concepción. En Galeana Patricia. Op. Cit. Pág. 128.

<sup>259</sup> Camarena Castellanos, Concepción. En Galeana Patricia. Op. Cit. Pág. 129.

producción. La labor de las mujeres consiste en llevarlo nueve meses en el útero, debe alimentarlo, vestirlo y educarlo; después cuando ya es un ser productivo, tiene que mantenerle el lugar de habitación en buenas condiciones de limpieza, esperarlo con la comida lista, etc. Así es como la fuerza de trabajo se produce y reproduce cuando se consume diariamente. El ama de casa tiene el cometido de proporcionar la mano de obra y ofrecer resguardo a los que periódicamente son expulsados de sus trabajos en las crisis económicas.<sup>260</sup>

El trabajo fuera del espacio doméstico está positivamente valorado en la sociedad, el trabajo en una casa es nulo, ya que en términos económicos es improductivo, pero si atendemos a lo que nos dice Elsa Muñiz en la cita anterior, el trabajo doméstico es la base para formar personas productivas, indispensables para el sistema capitalista. Aún así, está muy lejos de ser considerada, y valorada, como la primordial productora de la fuerza de trabajo. Esto es algo a lo que vamos a regresar más adelante.

Queremos ahora destacar como las expresiones artísticas de algunas mujeres se inspiran en las situaciones de subordinación de la mujer y en sus obras expresan una crítica del sistema que considera a la mujer sólo como madre, esposa, y ama de casa. La mujer al ser ella misma objeto y sujeto de su obra no puede evitar hacer un comentario personal de sus vivencias. Por esto se puede llamar a estas obras “feministas”.

---

<sup>260</sup> Muñiz, Elsa. En Galeana Patricia. Op. Cit. Pág. 186.

### III.5.1 Reina en su celda.

Hemos ya introducido el tema de la casa y de la situación de la mujer. Ahora vamos a acercarnos a algunas obras para seguir desarrollando nuestra investigación. Este encierro que hemos ido describiendo queda claramente reflejado en la obra de Rosemarie Trockel. Veamos la escultura *Pennsylvania Station* 1987 (fig.45 y 46) en la cual nos presenta una cocina de hornillas en un cubo de metal, recordándonos las labores femeninas de la cocina. A su lado está una caja de madera para embalar que contiene dentro una especie de sirena quemada:

-símbolo legendario de la seducción femenina- Trockel se cuestiona [...] las formas por las que la mujer ha sido encasillada y situada dentro de los sistemas patriarcales. Al aparecer como una sirena quemada, la mujer adopta el papel de víctima al tiempo que sugiere la idea de que lo femenino no es un fenómeno fijo o natural sino algo fabricado y capaz de una extrema redefinición. Para Trockel, la sirena quemada y aislada, representa “la historia de la mujer.”<sup>261</sup>

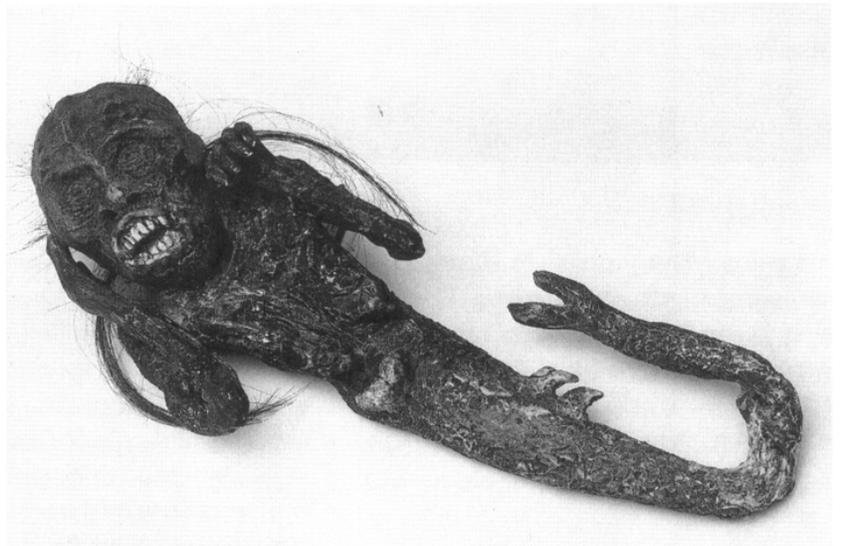
En esta obra se encuentran pelos en la cabeza de la sirena, la cual tiene una apariencia desagradable, extraña, y al ponerle ese pelo se acentúa la repulsión y la angustia de saber que nos habla de una persona. Representa a la mujer de una manera desconcertante. Quizás nos quiere hacer recordar los maniquís (los que vemos cada día pasando las tiendas de ropa, o bien los que tanto gustaban a los surrealistas), y su perfección plástica y estéril. La sirena es la antítesis, la anatema del maniquí. Es una criatura legendaria, un ente que lleva siglos en la conciencia humana, no esa muñeca barata de la cultura del consumo rápido. La sirena nos habla de la memoria y del arte (siendo el atributo típico su cantar), es decir de la expresión. El maniquí nos induce al olvido en su grito mudo a favor del consumo. Así vemos como la sirena “representa ‘la historia de la mujer’ ”.

Trockel habla aquí de un encierro al mismo tiempo abstracto y concreto. Los utensilios domésticos remiten a la ocupación básica de la mujer ama de casa – cocinar (la cocina siendo una celda dentro de la celda-casa). El comentario de que la mujer “adopta el papel de víctima” es muy importante, no nada más se impone la esclavitud, sino que se asume. La sirena se parece a una criatura

---

<sup>261</sup> Stich, Sidra, En VV.AA., *Rosemarie Trockel*. Op. Cit. Pág. 8.

Fig. 45 y 46



en formación, tal vez por que la mujer todavía está como una niña, sin empezar a desarrollar todas sus posibilidades. El considerar a las mujeres como niñas es una idea que tuvo su auge en el siglo pasado, según “[...] las más reconocidas autoridades científicas [...] la mujer permanecía niña toda su vida.”<sup>262</sup> Esta obra de Trockel se refiere a la representación de la mujer:

[...] al tiempo que acentúa lo femenino ofrece también una eficaz ruptura respecto a la representación prototípica de la mujer como diosa idealizada, madre, virgen piadosa y objeto sexual. Trockel, en vez de mostrar a la mujer como alguien a quien mirar y desear, o alguien que posea una esencia femenina eterna que la mantenga próxima a la naturaleza, subordinada y apartada de la vida real, establece una identidad de la mujer como trabajadora [...] Trockel nos transmite la idea de que el trabajo de la mujer generalmente se restringe a las labores del hogar. Sin embargo, su arte siempre incluye algún giro irónico al confundir la apariencia de los objetos domésticos y al sugerir asociaciones que se escapan al ámbito de la mera actividad doméstica.<sup>263</sup>

Pretende entonces trabajar con la representación estereotipada de la mujer. Nos presenta la mujer como trabajadora, dejándonos ver como su trabajo se limita a la casa (regresaremos a esto más adelante), pero queremos aquí destacar ese intento de ruptura con la imagen de la “esencia femenina eterna”. Sin duda ese tipo de idea de la mujer hace que no se le tome en cuenta como persona, como individuo.

Hemos entonces dicho que aunque la casa familiar puede ser un refugio para el ser humano debido a problemas de diversa índole (sociales, económicos, etc.) la vida ahí puede resultar dolorosa. Desde que nacemos nuestra primera morada es la casa familiar, en ella se nos educará para nuestra vida futura, y esta educación está condicionada por nuestra realidad física y biológica para desarrollarnos de acuerdo a los parámetros sociales como hombres o como mujeres. La educación desde los primeros años de nuestra vida dependerá del adulto que nos tenga a su cargo, y esta educación muchas veces va acompañada de agresiones y malos tratos. Pero también las mujeres adultas pueden ser víctimas de ataques violentos por parte de los hombres. Perla Haimovich explica la situación psicológica que empuja al hombre a golpear a la mujer como sigue: “[...]la humillación del otro, en este caso la mujer, su degradación a la condición de objeto, le

---

<sup>262</sup> Dijkstra, Bram. Op. Cit. Pág. 193.

<sup>263</sup> Stich, Sidra. En VV.AA., *Rosemarie Trockel*. Op. Cit. Pág. 8.

permite reconstruir su propia identidad y ocupar, en su fantasía, un lugar de poder que sin la recurrencia a una demostración de fuerza no podría ocupar.”<sup>264</sup> Esta agresión se expande al ámbito familiar y los niños también son víctimas de la agresión.

El hombre al encontrarse sometido a una situación de subordinación, provoca una necesidad de restituir la autoridad perdida y el único espacio en el que puede ejercer su poder es el ámbito doméstico sobre sus “posesiones legítimas”: la mujer y los niños. [...] La mujer y el niño ocupan relativamente un papel de mayor indefensión, constituyendo los objetos más inofensivos y, por lo tanto, más propicios para orientar la agresión. <sup>265</sup>

Todas estas agresiones se van quedando en la memoria, y toda la educación que recibamos en nuestra infancia será determinante para nuestra vida como adultos.

En mi obra titulada *Torres 1994* (fig. 47) hay la intención de presentar la situación de encierro. Son dos torres hechas en mármol negro, son huecas por dentro y están armadas por piezas, cada una de éstas piezas tiene marcado en relieve un número y unas letras como “S” que significa sótano, “PB” que significa planta baja y los números del 1 al 12. Esta es la simbología y la numeración de los ascensores en México; al armar las torres se puede seleccionar la manera en que quedan dispuestas las aberturas que son como si fueran las ventanas de un edificio; por algunas de estas ventanas se asoman unas trenzas de cabellos de mujeres. El propósito de esta obra era que pudiéramos ver, la situación de encierro de las mujeres. Las torres hacen pensar, con la numeración de los ascensores, unos edificios de viviendas, pero su forma también recuerda a una cárcel.

Como hemos mencionado desde la infancia muchas mujeres pueden darse cuenta de los tratos que se le dan a ella en cuanto a su género femenino, por ejemplo a ella se la obligará más que a sus hermanos varones a cooperar con hacer la comida, limpiar la casa, lavar y planchar la ropa. A ella a diferencia también de sus hermanos no se le permite salir de casa para divertirse con sus amigos ni llegar de noche a la hora que quiera. Como su principal objetivo en la vida es ser esposa, tener y educar a los hijos; a ella

---

<sup>264</sup> Haimovich, Perla. En, Maquiera Virginia, y Sánchez Cristina (com.). *Violencia y sociedad patriarcal*. Ed. Pablo Iglesias. Madrid, 1990. Pág. 86.

<sup>265</sup> Haimovich, Perla. Op. Cit. Pág. 88.

Fig. 47



no se le exigirá que estudie una carrera profesional, teniendo la esperanza de que encontrará un buen marido que mantenga a la familia.

Podemos comentar con relación a la obra *Torres* en cuanto a que pretende representar la construcción de un edificio que:

La obra arquitectónica consiste en crear “agujeros” en el espacio, debidamente localizados, para situar en ellos seres que se apropian del espacio interior, [...] <sup>266</sup>

Éstos seres que se apropian del espacio interior, están representados en esta obra por las trenzas de las mujeres, colocadas en las ventanas de las torres de piedra; éstas están encerradas en este material duro y frío, pero no totalmente, pues una parte de ellas ha comenzado a salir por la ventana. Asomándose a la ventana para ver desde dentro como transcurre la vida de afuera, desde un punto lejano y aislado por la ventana.

La identidad de la mujer hasta hoy ha sido la de esposa-madre-ama de casa y todo lo que no sea esta se adjudica, por ejemplo, a este abstracto <ser humano>. <sup>267</sup>

Si la mujer es profesional, no se le considera como mujer sino como ser humano en abstracto, según Eli Bartra “[...]este es uno de los resultados de la ideología sexista que nos hace concebir a la mujer solamente en su relación con el varón tal como lo ha impuesto la dominación masculina” <sup>268</sup> Vemos que la misma identidad se pone en peligro por el deseo de libertad. Esto porque la casa, como ya hemos aclarado, forma parte de lo que se entiende como la identidad de la mujer. Por eso como “La mayoría de la gente sigue naciendo dentro de una familia, la mayoría vive casi toda su vida dentro de ella y la mayoría aún aspira a encontrarla.” <sup>269</sup> Es el sistema opresivo, a través de los mecanismos de la casa y la familia, que se construye (por lo menos gran parte de) la identidad y sentido de la vida. Tal como decíamos anteriormente hablando de la escultura *Paulina*: “[...] la

---

<sup>266</sup> Moles, Abraham, Y Rohmer. Op. Cit. Pág. 31.

<sup>267</sup> Bartra, Eli. *Frida Kalho. Mujer, Ideología Arte*. Segunda edición, Ed. Icaria, Barcelona, 1994. Pág. 14.

<sup>268</sup> Bartra, Eli. Op. Cit. Pág. 14.

<sup>269</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Pág. 98.

mujer encuentra en el matrimonio la fuerza de vivir y el sentido de su vida al mismo tiempo.”<sup>270</sup> Lo que es “la familia” está determinada de acuerdo a lo que entendemos como la sociedad patriarcal.

En general, el término patriarcado significa la ley del padre, el control social que ejercen los hombres en cuanto padres sobre sus esposas y sus hijas. En el sentido más específico de los estudios feministas, el patriarcado es aquel sistema que estructura la parte masculina de la sociedad como un grupo superior al que forma la parte femenina y dota al primero de autoridad sobre el segundo.<sup>271</sup>

Para las mujeres tradicionalmente la única finalidad de su vida es entonces la de ser esposa y madre. Este fin es el que le da prestigio en la sociedad, y le proporciona un sentido a su existencia. Pero también puede considerarse al mismo tiempo como un castigo impuesto por la sociedad patriarcal:

Las relaciones patriarcales en las sociedades industriales avanzadas se construyen y mantienen gracias a seis estructuras analíticamente separables, en las que los hombres dominan y explotan a las mujeres: la producción doméstica (los hombres se apropian del valor del trabajo doméstico no remunerado); las relaciones patriarcales en el trabajo remunerado (las mujeres quedan relegadas a las tareas peor pagadas); las relaciones patriarcales en el plano del Estado (los hombres dominan las instituciones y elaboran una legislación claramente desventajosa para las mujeres); la violencia machista; las relaciones patriarcales en el terreno de la sexualidad (los hombres controlan el cuerpo femenino); y las relaciones patriarcales en las instituciones culturales (los hombres dominan tanto la producción y la forma de los distintos medios como las representaciones que éstos ofrecen de la mujer).<sup>272</sup>

La educación reproduce los patrones a seguir, y la principal educación es la que recibimos de nuestra madre (siendo ella normalmente el adulto que esté a nuestro cargo) ella nos enseñará que el más importante, sino único fin de nuestra vida como mujer, es la procreación y el mantenimiento del hogar. Con la educación y la socialización de los individuos, se reproducen los estereotipos, las costumbres y la ideología.

Una de las funciones primordiales de la mujer es la educación de su descendencia ya que ella es la responsable de las primeras fijaciones

---

<sup>270</sup> De Beauvoir, Simone. Op. Cit. Pág. 203.

<sup>271</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 32.

<sup>272</sup> McDowell, Linda. Op. Cit. Pág. 33.

psicológicas y de la formación educacional de los hijos en la primera y segunda infancia cuando menos. Esta función educativa resulta de especial importancia ya que en la educación que transmite a su familia está implícita la reproducción de la ideología en la que se encuentra inmersa.<sup>273</sup>

Según nos comenta Henrietta Moore: “[...] la paternidad varía mucho de una cultura a otra, mientras que la maternidad es algo más natural, más universal y más constante”.<sup>274</sup> La maternidad se refiere al hecho biológico en el que de la madre nace el niño, este hecho es el que engloba la realidad de su cuerpo, mientras que la paternidad, es un hecho social, que depende de las obligaciones y los derechos de la sociedad en la que se encuentre; estos derechos cambian de una cultura a otra.

El régimen doméstico de género se basa en la producción doméstica como principal estructura y lugar del trabajo femenino, donde se explota su trabajo y su sexualidad, y en la exclusión de las mujeres de la vida pública. El régimen público de género no excluye a las mujeres del ámbito colectivo, pero las subordina dentro de las estructuras del trabajo remunerado y del Estado, mediante la cultura, la sexualidad y la violencia. La vida doméstica no deja de ser una estructura importante de la forma pública, pero nunca es la principal. Los beneficiarios de la versión doméstica son en primer lugar los maridos y los padres de las mujeres que están en casa, mientras que en la versión pública se produce una apropiación más colectiva. En su forma doméstica, la principal estrategia del patriarcado es la exclusión de las mujeres del terreno público; en la forma pública es la segregación y la subordinación.<sup>275</sup>

Viendo que en la sociedad patriarcal la mujer se encuentra encerrada en su casa - es decir, la casa de su padre o marido - podemos hacer constar que pertenece a su padre para después, si se casa, pertenecer al marido, esto como

Las relaciones de derecho entre los cónyuges descansaban en el hecho de que la esposa originariamente iba al matrimonio comprada, quedando, por lo tanto, en poder del hombre como objeto de la propiedad de éste. [...] <sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Martínez Cruz, María Santa Yolanda. “La condición de las mujeres españolas y criollas en la Nueva España durante el siglo XVII.” En Galeana, Patricia. (comp.) Op. Cit.. Pág. 78.

<sup>274</sup> Moore, Henrietta L. Op. Cit. Pág. 39.

<sup>275</sup> Walby, S. *Gender Transformations*. Londres, Routledge. 1997. Pág. 6. Citado por McDowell, Linda. Op. Cit. Págs. 34-35.

<sup>276</sup> Boehn, Von, Max. Op. Cit. Pág. 90.

Fig. 48



Resulta interesante mencionar lo que nos dice Griselda Álvarez que: “[...] en la mujer “mi señor” ha sido reverencial, pero en el hombre “mi señora” ha correspondido a la idea de propiedad o pertenencia”.<sup>277</sup>

Una escultura que se relaciona con este tema es mi obra *Sin título* 2000 (fig. 48), que se puede ver como una variación del tema de *Torres*. La obra consiste en una talla en piedra en la cual se ha respetado la mayor parte de la piedra natural por el exterior y en el interior se ha hecho un agujero en forma rectangular. Esta pieza tiene una forma irregular pero mantiene cierta geometría rectangular. Se ha dejado unos tres centímetros aproximadamente de cada lado como paredes envolviendo el hueco central. En cada pared hay perforaciones cuadradas o rectangulares simulando las ventanas de una casa. En el interior, sobre lo que sería el techo de la piedra están pegados, de uno en uno, cabellos. Estos cabellos salen por dentro desde el techo hacia fuera por las ventanas delanteras y las dos primeras de los costados formando por encima de la piedra una trenza.

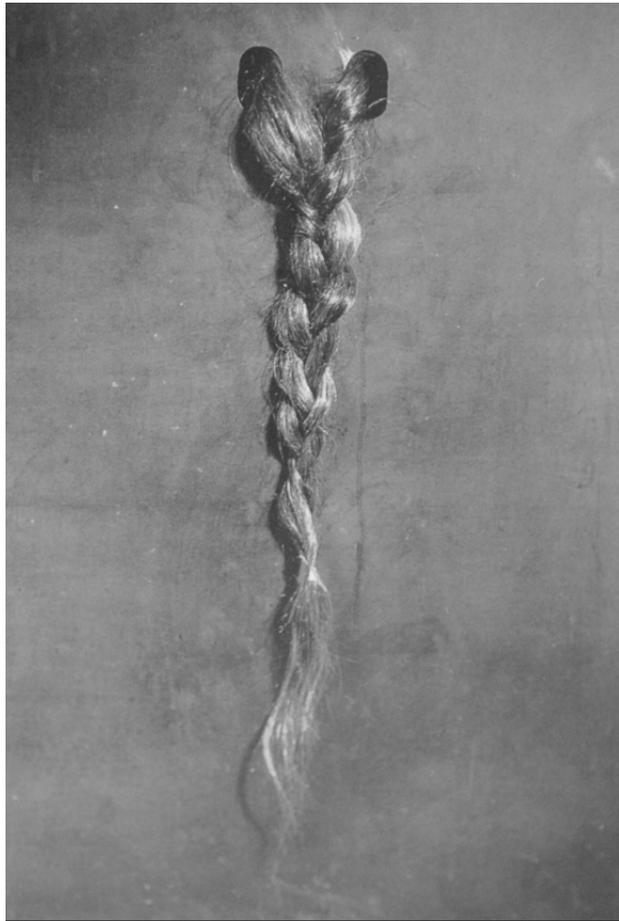
Esta obra presenta la situación de la mujer dentro de una casa igual que *Torres*, pero de manera más íntima. El cabello aquí está muy enraizado (pegado) desde dentro pero su deseo de libertad les hace intentar salir por las aperturas. Nos habla de la misma situación de encierro – y aunque hemos visto, brevemente, como funciona la violencia en la casa queremos aquí destacar que el mismo hecho de encerrar es en sí un acto de violencia. También es ahora el momento de mencionar que esta nota de esperanza, este intento de salir, no es nada fácil, ni siquiera es necesariamente posible.

La obra de Rosemarie Trockel *Pennsylvania Station* (fig.45 y 46) y las piezas analizadas de mi obra personal, *Torres* (fig. 47) y *Sin título* (fig. 48) se relacionan en que se habla de la situación de la mujer; Trockel lo hace de una manera más irónica, utilizando elementos que recuerdan la cotidianidad del hecho de cocinar, esta obra habla de la situación de la mujer en el uso de objetos reales de su vida, y mis obras tratan de la casa-celda, utilizando los cabellos trenzados como símbolo de la mujer. Las trenzas de mis esculturas, *Torres* y *Sin título* simbolizan las entidades

---

<sup>277</sup> Álvarez, Griselda. “La educación y la cultura en la mujer.” En Galeana Patricia. Op. Cit. Pág. 24.

Fig. 49



femeninas que se encuentran de una o de otra manera dentro de construcciones cerradas, pero en todos los casos las trenzas salen al exterior como un intento, o deseo, de liberación.

Las trenzas en las esculturas *Torres* y *Sin título* las encontramos en relación con la casa como símbolo de dependencia mutua. Podemos ver que en la obra de Jannis Kounellis (Grecia 1936) *Sin título* 1969 (fig. 49) hay un cierto parecido con estas esculturas. Una trenza de cabello rubio aparece colgada desde dos agujeros en una placa de metal. La placa, plana rígida y dura da soporte a la trenza que a la vez adorna la placa. La trenza una forma de peinado femenino, “[...] frágil, moldeable y cambiante [...]”<sup>278</sup>, junto con el metal parece representar la situación de los sexos opuestos en mutua dependencia.

Kounellis es uno de los principales representantes del arte “povera” un movimiento artístico que “[...] ha tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturalización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico.”<sup>279</sup>

El arte <pobre> [...] implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético la potencialidad transformadora de los materiales. El artista del arte <pobre> trabaja junto al biólogo o ecólogo investigando el crecimiento vegetal, las reacciones físicas y químicas, las propiedades de los minerales. No se interesa tanto por lo seleccionado como por el *modo de manifestarse de cada elemento*. Se acerca al reino natural para redescubrirlo en algunas de sus potencialidades físicas y energéticas.<sup>280</sup>

El cabello puede ser símbolo de la energía vital como ya mencionamos anteriormente; en esta obra de Kounellis está trenzado y trenzar el cabello tiene connotaciones simbólicas como:

[...] las lacerías, ligamentos y nudos, simboliza relación íntima, corrientes enlazadas, dependencia mutua.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> VV.AA., *Historia del arte. Últimas tendencias*. Tomo 16. Ed. Oceano, Barcelona, 1996. Pág. 2926.

<sup>279</sup> Marchán Fiz, Simón. Op Cit. Pág. 212.

<sup>280</sup> Marchán Fiz, Simón. Op Cit. Pág. 212.

<sup>281</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit. Pág. 452.

Acerca de esta dependencia mutua podríamos decir que lo masculino como la fuerza dominante está en esta pieza sustentando a la mujer creando así una dependencia.

Pero si regresamos al tema de la trenza de cabello, el elemento que une a estas tres obras, y si vemos más detenidamente el acto de trenzar el cabello o la trenza podemos darnos cuenta de que tiene una larga historia. El uso del cabello trenzado se remonta a la época paleolítica, lo encontramos en los hebreos y (como mencionamos en el capítulo III.3) “[...] en la antigüedad clásica muchas doncellas antes de contraer matrimonio hacían donación de sus trenzas a Atenea y a otras diosas.”<sup>282</sup> Si nos remontamos ahora a la Edad Media vemos como el cabello trenzado se impone como una moda. “En un manuscrito del año 660 aparece representada una merovingia con el pelo largo y liso dividido en dos bandas trenzadas, [...]”<sup>283</sup> El cabello trenzado ha significado en la mujer una diferencia de estado civil, las mujeres casadas llevaban el cabello trenzado, y las solteras suelto. Entre los lombardos el cabello de las mujeres “[...] era signo de virginidad y soltería, pues no se lo cortaban o recogían hasta que se casaban.”<sup>284</sup> Por esto en el cristianismo a las vírgenes se les representa con el cabello largo y suelto. Pero, por otro lado podemos ver que el erotismo es mayor cuando el cabello se deja libre y suelto; “[...]el pelo trenzado [...] está desprovisto de las sugerencias eróticas de la cabellera suelta.”<sup>285</sup> El cabello se ha llamado “corona real de la feminidad”<sup>286</sup> y ha tenido restricciones en el ámbito moral y religioso:

Remitiéndonos a los orígenes del cristianismo, se observa cómo ya en los textos paulinos, el apóstol afirma en una de sus epístolas: la mujer que ora y profetiza con la cabeza descubierta, deshonra su cabeza.<sup>287</sup>

Con la iglesia católica, San Pablo prohíbe que las mujeres lleven el cabello largo y sin cubrirlo, y a los hombres les recomienda que se lo corten; también pide que se abstengan de adornarlo.

---

<sup>282</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 16

<sup>283</sup> Challamel, Agustín. *Historie de la mode en France. La toilette des femmes*. A. Hennuyer, Paris, 1881. Citado por, Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 150.

<sup>284</sup> VV.AA., *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Op. Cit. Pág. 110.

<sup>285</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 154.

<sup>286</sup> Según Paracelso. Citado por, Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 16.

<sup>287</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 16.

Las exhortaciones de san Pablo se han seguido siempre en la Iglesia latina. En la griega los sacerdotes dejan crecer sus cabellos como su barba. En las catacumbas se ve a Cristo con sus largos cabellos separados por una raya en medio de la cabeza.<sup>288</sup>

“San Clemente de Alejandría recrimina durante la práctica de las cristianas de agregar a su cabellera los cabellos que han sido de otros”<sup>289</sup> También San Clemente les exige a las mujeres mucho más cuidado que a los hombres:

[...] según las palabras que de éste Santo padre se transcriben: en cuanto á las mujeres, debe bastarles hacer sus cabellos más dóciles y mantenerlos en los modestos nudos de una cinta sencilla: cuanto más sencillamente va arreglada su cabellera, tanto más es verdadera y digna del pudor de su sexo resalta su belleza. Todos esos pliegues, esas trenzas, esos bucles que entrelazan unas con otras, las hacen parecer cortesanas y las afean en vez de embellecerlas, haciéndolas arrancar violentamente aquellos cabellos que no obedecen á sus caprichos...<sup>290</sup>

Nos parece destacable el detalle con el cual se proscribió como se debe y no debe de peinar la mujer. Vemos aquí como con el cristianismo se le censura a la mujer en cuanto a su peinado, pero obviamente lo que se quiere controlar es su sexualidad. Hemos mencionado en el primer capítulo del presente trabajo como se relacionaba la cabellera femenina con su sexualidad, como “[...] la cabellera opulenta de la mujer simboliza [...] atracción sexual.”<sup>291</sup>, y hemos dicho que existe la idea de que las mujeres seducen a los hombres con sus cabelleras largas y sueltas. El concepto de la sexualidad femenina ha variado según la época:

Antes del siglo XVIII, la sexualidad femenina se consideraba voraz y devastadora. En el siglo XIX, hubo un esfuerzo constante por informar a la población de que la sexualidad femenina entre las mujeres respetables sencillamente no existía. En el siglo XX ha habido una incitación general a la sexualidad femenina como apoyo a todas las formas de consumismo. La sexualidad de la mujer en diversas épocas se ha considerado peligrosa, fuente de enfermedades, medio para transmitir valores nacionales en la época de la eugenesia, guardiana de la pureza moral en discusiones sobre la educación sexual y centro principal de atención en los debates sobre tolerancia y liberación sexual en la década de 1960.<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 105.

<sup>289</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 105.

<sup>290</sup> VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada*. Op. Cit. Pág. 105.

<sup>291</sup> Bornay, Erika. Op. Cit. 1994. Pág. 15.

<sup>292</sup> Weeks, Jeffrey. Op. Cit. Pág. 44.

Hemos dado esta explicación para aclarar que la trenza tiene una larga historia, y que simboliza el control cultural del cuerpo, y así de la identidad. De modo que estas tres esculturas inscriben en su discurso conceptos de control e identidad.

### III.5.2 *El Tapiz de Filomela.*

Hemos dicho que la mujer al apropiarse del espacio interior del hogar encuentra en él todo su mundo. Ella decora su casa para cambiar

[...] esa prisión en un reino [...] encontrará en ese decorado una expresión de su personalidad, pues ella misma ha elegido, fabricado, “descubierto” los muebles [...] y los ha dispuesto de acuerdo con una estética en la que el cuidado de la geometría ocupa, casi siempre, un lugar muy importante; esos objetos, en fin, le devuelven su imagen singular al atestiguar socialmente cuál es su nivel de vida.<sup>293</sup>

La relación que tiene la mujer con los objetos de “su casa” es una relación que en cierto modo la enriquece: “Se ha elogiado altamente la poesía de los trabajos caseros. Es verdad que obligan a la mujer a enfrentarse con la materia y a realizar con los objetos una intimidad que es descubrimiento del ser y, por lo tanto, la enriquece.”<sup>294</sup> Pero el trabajo de la casa es un trabajo muy ingrato, es rutinario, y no termina nunca.

A través de los residuos que deja detrás de sí toda expresión viviente, se adhiere a la vida misma. Desde que un ser vivo entra en su dominio, sus ojos brillan con maldad. “Límpiate los pies, no toques eso”. Quisiera impedir que su entorno respire: el menor soplo es una amenaza. Todo acontecimiento implica la amenaza de un trabajo ingrato [...] Como sólo ve en la vida promesas de descomposición y exigencias de un esfuerzo indefinido, pierde toda alegría de vivir [...].<sup>295</sup>

La vida en la casa nunca es una vida de ocio. Si nos fijamos en la historia vemos como los hombres trabajaban en el ámbito público mientras las mujeres han estado limitadas al trabajo doméstico. Sin embargo, aunque no se apreciaba, este trabajo tenía mucha importancia, pues era esencial para controlar a la mujer.

En el siglo XIX, estos manuales de la buena crianza de las jovencitas estaban llenos de teorías, sugerencias y planes para canalizar la imaginación femenina. La gramática era considerada como un instrumento para ordenar el lenguaje y el pensamiento; se recomendaban todo tipo de labores de aguja, que exigen una paciencia constante, por que cumplían

---

<sup>293</sup> Beauvoir, Simone De. Op. Cit. Págs. 204 – 206.

<sup>294</sup> Beauvoir, Simone De. Op. Cit. Pág. 206.

<sup>295</sup> Beauvoir, Simone De. Op. Cit. Págs. 210 – 211.

las normas de la ética burguesa del trabajo (<primero trabajar, luego jugar>) y dirigían el impulso creativo hacia la producción de objetos inútiles, seguros y agradables, que, además, si formaban parte del ajuar, ocupaban los pensamientos de la productora en su destino futuro como esposa y madre.<sup>296</sup>

Vamos a usar como fundamento el mito griego de Filomela para analizar una serie de obras hechas con cabello que hablan de estos trabajos caseros destinados a las mujeres, denominados “[...] tradicionalmente <femeninos> como el encaje y las labores de aguja”.<sup>297</sup> Creemos que este mito pueda resultar revelador en como mujeres artistas han retomado estas técnicas para comentar su situación.

[...] los mitos se degradan y [...] los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen, ni siquiera en la más positiva de las civilizaciones [...]. Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos.<sup>298</sup>

En el mito de Filomela se cuenta como la joven mujer se embarca con su cuñado Tereo. Estando en alta mar él le declara su amor, pero ella se indigna y no pone atención a sus palabras, lo amenaza y le dice que hará pública su proposición. Tereo se enoja y le ata a Filomela las manos y le arranca la lengua. La encierra en un castillo para que ella no pueda contar a nadie lo que había sucedido. Pero ella encerrada durante un año, se dedica a bordar en seda roja los acontecimientos que la habían reducido al encierro y a la mudez. Logró que el tapiz llegara a manos de su hermana y pudieron juntas vengarse de Tereo.

Se puede ver el mito de Filomela como una metáfora de la situación de la mujer; encerrada en la casa, silenciada, relegada a labores menores. Pero Filomela usa estas mismas labores en contra de su carcelero, para poder comunicar su pena, para vengarse. Así en el arte contemporáneo algunas mujeres artistas han intentado retomar los procesos técnicos de las labores del tejido, bordado, cosido, etc., para expresarse a través de las mismas técnicas que antes las silenciaban, como lo hizo alguna vez Filomela.

---

<sup>296</sup> Weigel, Sigrid. En Ecker, Gisela. Op. Cit. Pág. 85.

<sup>297</sup> Chadwick, Whitney. Op. Cit. Pág. 227.

<sup>298</sup> Eliade, Mircea. Op.Cit. Pág. 25.

El trabajo textil se considera costoso en mano de obra, lento y esmerado y sin embargo, en un doble giro se presenta y se devalúa como trabajo invisible de mujeres, no-trabajo o tarea no productiva.<sup>299</sup>

Este mismo hecho, que está poco apreciado este tipo de trabajo, es lo que atrae a las artistas. Esto se toma como base para una reevaluación del lugar a que se consigna la mujer, a través de “Esos ociosos pasatiempos [que] evocan sensibilidades “femeninas” dentro del orden patriarcal.”<sup>300</sup> Esta *sensibilidad “femenina”* es justamente una de las cosas que las artistas se proponen cuestionar.

Técnicas como la del tejido tienen sus orígenes en el periodo Neolítico, y en la Edad de Bronce donde se han encontrado trozos de tela adornadas con cenefas. También “En los sarcófagos del antiguo Egipto se han exhumado telas de lino caladas mediante la reunión o la supresión de hilos; [...]”<sup>301</sup> En la Edad Media a las mujeres se les prohíbe estudiar, quedando así su actividad limitada exclusivamente a la casa; “[...] en ella tuvo la ocasión de entregarse por entero a la ejecución de labores manuales artísticas. Se ejerció en toda clase de bordados [...]”<sup>302</sup> muy avanzado el siglo doce las mujeres tejían y confeccionaban en sus casas los vestidos de las mujeres y de los hombres.

La separación del oficio de sastre del de tejedor se llevó a efecto primeramente en Alemania. La ordenanza gremial más antigua que se conoce es la de Enrique el León [...] 1152. El oficio continuó desde entonces haciendo tales progresos que a principios del siglo trece hubieron de separarse las diferentes especialidades que lo constituían, distinguiéndose los sastres que confeccionaban las capas y los mantos de los que confeccionaban los vestidos, y éstos a su vez de los remendones. Pronto se llevó más lejos la separación y hubo sastres para los hombres y costureras para las mujeres.<sup>303</sup>

---

<sup>299</sup> Jefferies, Janis. “Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras.” En Deepwell, Katy (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Madrid, 1998. Pág. 281. Título original: *New feminist art criticism. Critical strategies*. Ed. Manchester University Press, 1995. Traducción al castellano: María Condor.

<sup>300</sup> Jefferies, Janis. Op. Cit. Pág. 283.

<sup>301</sup> Boehn von Max. Op. Cit. Pág. 2.

<sup>302</sup> Boehn von Max. Op. Cit. Pág. 2.

<sup>303</sup> Boehn von Max. Op. Cit. Págs. 213-214.

Así las labores del bordado se han restringido a ser una actividad femenina. Haciendo constancia de esto vemos *A Chronicle of Days* (fig. 12 y 13), la obra de la artista norteamericana Anne Wilson de la cual hablamos en capítulo I.4.

[...] acto ancestral de bordar como memoria de un oficio privativo de lo femenino que fuera legitimado por la cultura. Me refiero al bordado como aquella habilidad manual que vino a incrementar el ornamento doméstico, en una forma elegante o necesaria para consumir ese tiempo que iba transcurriendo entre las cuatro paredes de los espacios privados, o bien como elegante recurso contra la ociosidad y el tedio de la mujer.<sup>304</sup>

Aquí está presente el tema de la diferencia de clase. Estamos ahora hablando de las mujeres en buena posición social, quienes tienen el tiempo libre para dedicarse a estas actividades, y el dinero para comprar el material necesario. Algo que se nota, por ejemplo, en las bellas telas que utiliza Wilson. Quienes pueden decorar su hogar, su “reino”, con carpetas, o decorando las telas para la ropa de cama, del baño, etc, lo hace para “[...] atestiguar socialmente cuál es su nivel de vida.”<sup>305</sup>

Si vemos como forman parte de la situación de la mujer estas labores manuales podemos destacar que en las escuelas el bordado se les enseña, hasta hace muy pocos años, sólo a las niñas:

La escuela, lugar privilegiado donde se cumple la socialidad del sujeto, hizo del bordado su sede, para señalar los lugares que separaban jerarquizando lo femenino de lo masculino. Junto con determinar, asignar, legalizar la relación entre mujer y bordado, a la vez se realizó la exclusión de ese trabajo manual para la dupla masculino-hombre. Así género y sexo se hicieron uno a partir del bordado [...]<sup>306</sup>

Se clasifica y asigna el trabajo según las normas sociales, y se inculcan esas normas en los niños. De esta manera se excluye a los hombres para desarrollar una actividad que se considera “femenina” y, consecuentemente, a las mujeres de las tareas de los hombres. En la pieza de Jordan Baseman *Closer to the Heart*

---

<sup>304</sup> Eltit, Diamela. “Conservar el hilo.” En *Carlos Arias Bordado 1994-1998*. Catálogo de exposición, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Relaciones Exteriores. Instituto Mexicano de Cooperación Internacional. México, 1998. Pág. 6.

<sup>305</sup> Beauvoir, Simone De, Op. Cit. Pág. 206.

<sup>306</sup> Eltit, Diamela. Op. Cit. Pág. 6.

(fig. 28) en la que ha cosido de uno en uno los cabellos a una camisa de niño, vemos esta separación de actividades. Vemos como se trata de un sistema completo, las actividades y apariencias se unen para formar un todo, para crear un terreno lo suficientemente firme como para proporcionar al ser humano su identidad estable. Baseman parece mostrar que esta estabilidad de las uniones, también, y al mismo tiempo, son separaciones. Separamos a los niños de las niñas en apariencias y en labores, para prepararles para su vida de adultos. Los talleres de las escuelas están divididos por actividades relacionadas con el género. Hoy en día los hombres aprenderán cosas como por ejemplo electricidad, carpintería, mientras las mujeres tomarán talleres de arte y confección, bordados, tejidos, y cocina.

Hemos tomado en cuenta que las labores de las mujeres, las desarrolla para arreglar y adornar su casa, pero estas actividades las podemos también relacionar con la artesanía. Objetos que se producen que tienen una función o utilidad práctica. Los objetos hechos industrialmente desempeñan cada vez un papel práctico más grande, pero existe una relación diferente entre el sujeto y la artesanía que entre el sujeto y el objeto industrial y por último entre el objeto artístico. Explica Octavio Paz:

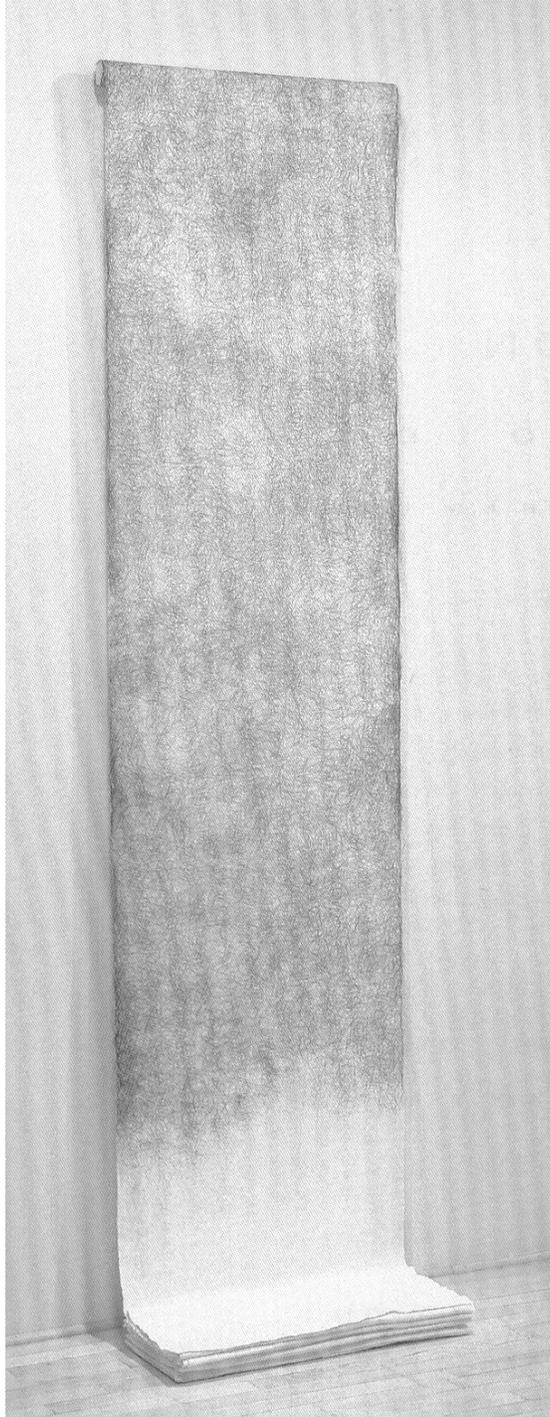
Nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semi-religiosa; con la artesanía, corporal. En verdad no es una relación, sino un contacto. El carácter transpersonal de la artesanía se expresa directa e inmediatamente en la sensación: el cuerpo es participación. Sentir es, ante todo, sentir algo o alguien que no es nosotros. Sobre todo: sentir con alguien. Incluso para sentirse a sí mismo, el cuerpo busca otro cuerpo. Sentimos a través de los otros. Los lazos físicos corporales que nos unen con los demás no son menos fuertes que los lazos jurídicos, económicos y religiosos. La artesanía es un signo que expresa a la sociedad no como trabajo (técnica) ni como símbolo (arte, religión), sino como vida física compartida.<sup>307</sup>

Por esta “vida física compartida” Anne Wilson ha elegido trabajar con antiguas telas hechas artesanalmente. Su obra *Found* (Encontrado) 1998 (Fig. 50) es un damasco que pertenecía a un antepasado suyo. Sobre la larga tela blanca, colgada junto a la pared, llegando a ser doblada delicadamente en el suelo, ha cosido cabellos de un color rojizo. De esta manera intenta establecer un

---

<sup>307</sup> Paz, Octavio. “El uso y la contemplación.” En revista *Guadalimar* n° 31, Madrid, 1987. Pág. 6.

Fig. 50



contacto, a través del tiempo, con su pariente del siglo XIX. El cabello crea unos diseños abstractos sumamente bellos “[...] consumiendo la tela [...]”.<sup>308</sup> Wilson usa el cosido para acercarse a la tela, y para dejar una marca propia en ella. El color rojo nos remite a la idea de los lazos de sangre, y como vemos queda presente, aunque nunca hecha tangible, cierta amenaza de violencia.

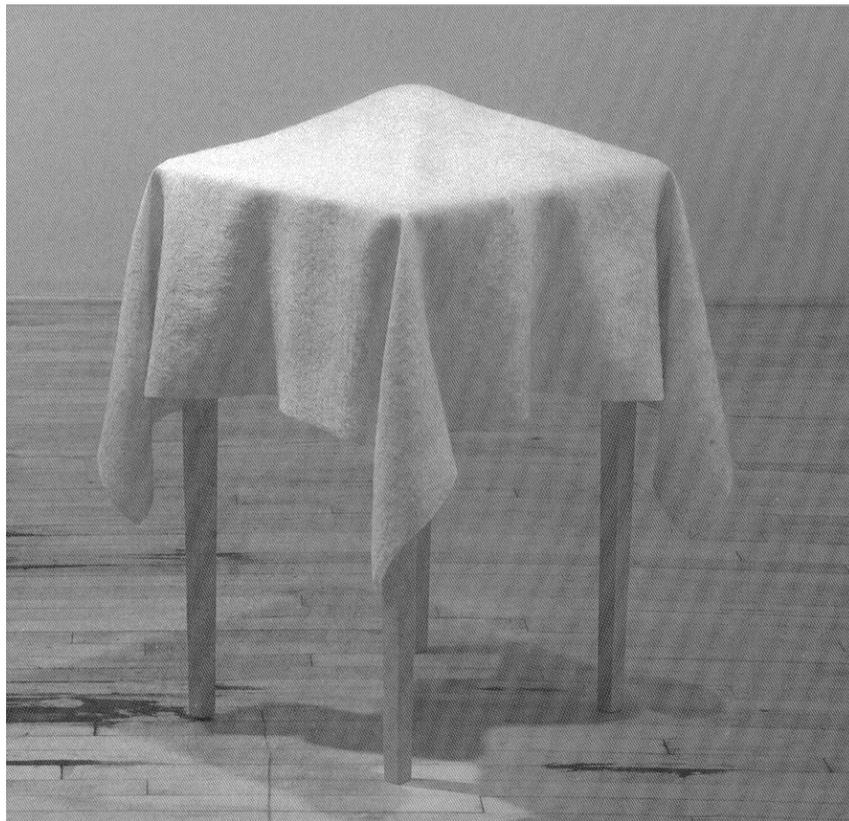
Una tercera obra de Wilson que se une a las ya nombradas *Lost y Found*, es *Misplaced* (Extraviado) 1998 (fig. 51). Por la temática similar de los títulos vemos que las tres obras se comentan mutuamente. *Misplaced* es una tela blanca, igual que las otras dos esculturas, esta vez cubriendo una pequeña mesa de madera, y con cabellos rubios, casi dorados, cosidos. Del centro de la mesa surge un extraño bulto de forma vagamente redonda. El cabello, en las tres piezas, remite al cuerpo humano, y la técnica de coser hace pensar en la mujer trabajando en su casa. Lo que notamos en las tres esculturas es, obviamente, el cuerpo, su presencia señalada por los cabellos, pero, también queda presente la mano que ha trabajado los cabellos y las telas. Aquí, viendo como se ha cosido cada cabello nos produce una impresión muy distinta a la de, por ejemplo, una obra como *Interv(alo)* (fig.5) de Carmen Calvo, donde se pone una cabellera de manera despreocupada. El coser cabello por cabello habla de un deseo de controlar el cuerpo, pero en el caso de *Found*, pensamos que el trabajar el cabello con tanto cuidado, y en conjunto con la tela específica que pertenecía a un antepasado, es un intento de establecer contacto. Pues solo así se puede llegar a tener una relación personal con la tela, y así tal vez con la persona que lo usó. Wilson quiere llegar al pasado, es decir la historia, en la cual se encuentra su antepasado, y lo hace escribiendo, con el cabello, encima de la huella que éste ha dejado.

El hilo de cabello es lo que une y lo que forma mis propias esculturas. *Vestido* (fig. 30) *Arco* (fig. 43 y 44) y *Sin regreso* (fig. 14 y 15) estas tres obras están realizadas con la misma técnica. Primero se hace el hilo amarrando cabello de uno en uno, para posteriormente con ese hilo tejer con ganchillo cuadrados de diez por diez centímetros, y finalmente unirlos cosiéndolos con aguja y cabello para así formar las telas. Podríamos decir que el cabello es

---

<sup>308</sup> Wilson, Anne. Citada por Russi Kirshner, Judith. *Anne Wilson. Voices*. Catálogo de exposición galería Revolution, Detroit, septiembre-octubre, Nueva York, noviembre, 1998. s/p.

Fig. 51



el hilo de la vida, pues sin vida humana no hay cabello, y porque la acción de hilar como símbolo es “[...] una acción equivalente a crear y mantener la vida”.<sup>309</sup> O como nos dicen los estudios de las creencias primitivas acerca de la naturaleza “[...] la Madre Naturaleza: un tejer y destejer constantes, la creación y la destrucción unidas para siempre en un ciclo que nunca cesa”.<sup>310</sup>

En las esculturas *Arco* y *Sin regreso* se ha acudido al hilo de algodón para poder instalarlas y darles forma junto con la arquitectura, de esta manera creando una estructura que las sostiene. La obra *Vestido* es la única que está hecha solo de cabello. Este hecho de hacer esculturas con cabello es muy laborioso y lento; el cabello al ser de una delgadez extrema, casi no ocupa volumen y se requiere de una gran cantidad de ellos. En mi caso bastaron los cabellos que me corté una sola vez para hacer estas obras, e incluso sobraron bastantes. Personalmente recurrí al método del tejido por que al plantearme primero, que quería utilizar mis cabellos para hacer esculturas surgió el problema de cómo técnicamente poder realizarlas. Al experimentar la manipulación con los cabellos me di cuenta de que es un material muy difícil para darle forma y volumen, y entre más se manipula más se enreda. Quería evitar dar un aspecto desagradable así que la única salida que encontré fue la de utilizarlos como hilos. Probé un nudo especial pues al amarrar cabello con cabello se deshacía el nudo. Había que anudar los dos cabellos al mismo tiempo juntos y no por separado, para que no se desarmaran. Después vino la pregunta ¿cómo hacer escultura con un hilo tan delicado? ¿Qué se puede hacer con un hilo? La solución fue el tejido a ganchillo, gracias a que mi tía abuela me enseñó a tejer y a coser pude pensar en esta solución. Comprobé que se podía tejer el cabello, y así pude encontrar la solución técnica para resolver estas esculturas. Si con el cabello tejido se podían formar telas de cabello, se podía pensar en muchas posibilidades formales. La única limitante es el tiempo, se necesitan años para poder realizar esculturas de tamaño mediano o grande. Así que, aunque pudiera dedicarme el mayor tiempo posible hay proyectos que nunca acabaré, por eso deje de lado algunos, y he comenzado a experimentar con otras posibilidades técnicas, ya no con el cabello tejido. Fue así como resolví la pieza *Zurcido invisible* 2000 (fig. 52).

---

<sup>309</sup> Cirlot, Juan Eduardo. Op.Cit. Pág. 248.

<sup>310</sup> Quance, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Ed. A. Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, Madrid, 2000. Pág. 27.

Fig. 52



En función de la discusión anterior podría decirse que hay una relación simbólica con las arañas, en el sentido de la relación trabajo/casa. La mujer hace sus labores con igual de cuidado y paciencia para mantener su casa, su obra maestra. Tengo admiración por las arañas. Son capaces de hacerse construcciones increíbles con hilos que producen ellas mismas. Sus construcciones se adaptan a cualquier espacio, ya sea un ambiente natural, como los árboles y las plantas, o en las construcciones que el hombre elabora. La araña teje su casa de sí misma; hace su trampa para comer, es totalmente autosuficiente. Este deseo de ser autosuficiente, que he tenido desde mi infancia, surge de no encontrar cariño ni atención de los adultos que me rodeaban. Yo quería no depender de nadie, como lo hace la araña. Así como la araña, yo también produzco hilos: mis cabellos. Hago mis esculturas con mi vida física y biológica. Elaborar esculturas con mis cabellos es elaborar mi vida.

El hecho de existir en este mundo implica existir en sociedad: “El espíritu no habría podido nunca encontrar su expresión y ni siquiera llegar a la existencia si no se diera un entorno social.”<sup>311</sup> *Zurcido invisible* (fig. 52) es un comentario de este hecho. Consiste en un bastidor para bordar de madera que tiene una tela de la cual están amarrados hilos de cabellos (esto se llevó a cabo con la ayuda de una aguja de bordar), de la que se encuentra suspendida por hilos de cabello una pequeña piedra en forma cúbica. La idea es hacer visible la estructura social en la que vivimos. Esta estructura se convierte en un peso para la existencia individual, y pesa más sobre la mujer. Utilizando un bastidor de bordar, se hace alusión a esto. Los cabellos, soportando el peso de la piedra, simbolizan como se van tejiendo las normas y reglas de la sociedad en nuestra mente, de manera *invisible*, formando nuestra identidad. En esta obra se han aprovechado las cualidades de resistencia del cabello<sup>312</sup>. Con dos mil hilos de cabellos, de tres metros de largo cada uno, se puede sostener una piedra de aproximadamente tres kilos de peso. Se ha escogido los cabellos más gruesos para hacer el hilo (lo cual realmente no se nota, como de todas formas estos están extremadamente delgados), para amarrarse de uno en uno hasta hacer varios

---

<sup>311</sup> Mead, George Herber. “Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus”. Frankfurt, 1968. Pág. 268. Citado por Pross, Harry. En *Estructura Simbólica del Poder*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

<sup>312</sup> Como mencionábamos en la introducción a esta tesis para romper un sólo cabello se necesitan de “60 a 100 g, de fuerza, mil cabellos resistirían 60 kg. y una cabellera sana llegaría a soportar 12 toneladas”. En Puiggrós Román, M<sup>a</sup>. Elena. Op. Cit. Pág. 294.

metros de hilo. El inconveniente del hilo es que el nudo debilita la resistencia total del cabello, por lo que en esta obra se utilizó el doble de lo que se calculaba que verdaderamente soportaría un solo cabello sin anudar.

Podemos entender el tejido como una metáfora de la vida humana, se crea lentamente, consiste de las uniones, como las uniones sociales, que se van entrelazando con el paso del tiempo. Ningún ser humano existe solo, sino vinculado y en relación con otros. La vida es frágil como un cabello, cualquier acontecimiento violento puede destruirla. Con la tela de la existencia se forma la identidad de nuestro ser en el tiempo.

# CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos podido ver una gran cantidad de esculturas que usan el cabello como material plástico. Ha sido un elemento al que han recurrido los artistas en muchas maneras distintas, para intentar manifestar a través de éstas situaciones y preocupaciones tanto sociales y culturales como sumamente personales. El cabello al ser parte del ser humano, aunque desprendido sigue guardando lazos con el (de una manera muy concreta si nos acordamos de que, a través del ADN, un solo cabello puede delatar nuestra identidad). La riqueza formal y conceptual de las obras que hemos analizado, proviene en parte del hecho de enfrentarse a un material tan especial. Hemos hecho la agrupación, y el estudio basándonos en nuestros intereses propios, y sabemos que se podría organizar el material de otra manera. Sin embargo pensamos que al hacer la clasificación tal como lo hemos hecho ha permitido mostrar lo infinitamente rico en connotaciones que es el cabello.

La primera parte de este estudio, se ha centrado en la memoria y el tiempo. El cabello nos lleva a considerar como fluye el tiempo, siendo él mismo un reloj natural, pues su crecimiento muestra como transcurren los días. Esto es algo que queda inscrito en las obras en dos maneras. Primero, y principalmente, porque una cabellera larga siempre recuerda este hecho. La segunda razón nos sitúa en el cruce del cuerpo y la cultura de manera tecnológica. Es decir, el cabello si se trabaja no como masa, sino cabello por cabello, tal como lo hacen varios artistas, requiere mucha paciencia, y mucho tiempo - pues el hilo del cabello es sumamente fino y frágil. Así, la tecnología, es decir, como se trabaja, dirige el sentido de la obra. Esto ha sido nuestro cimiento para hablar en el primer capítulo de los objetos.

Los objetos son el lugar donde el ser humano se encuentra con su entorno, sirviéndole de espejo, permitiendo así que pueda organizar su ambiente. Pero como cualquier espejo, muestran no solo lo que la persona quiera ver, y los recuerdos que guardan los objetos no son siempre agradables. Cabe destacar dos puntos importantes. Primero que el cabello al ser parte del ser humano nunca es como “cualquier objeto”, pero al mismo tiempo, una vez fuera del cuerpo no es el cuerpo mismo. Así el cabello al mismo tiempo es y no es un objeto. Tal vez incluso al peinarse se podría decir que tratamos el cabello como un objeto, como algo que no es realmente el mismo cuerpo. Esto obviamente viene de que el cabello tiene características únicas, es moldeable y se puede

manipular fácilmente. Pero vemos también que se considera el cabello cortado como un desecho, como algo desagradable. Esta doble identidad del cabello queda patente en muchas de las esculturas, y conceptualmente permite hacer discursos sobre lo que la sociedad considera aceptable y lo que no.

En el segundo capítulo nos hemos acercado más al tema concreto del cuerpo, ya que hemos establecido que el cabello siendo parte del cuerpo inevitablemente remite a él. El cabello también ha sido, durante toda la historia, una manera de distinguir, a través del peinado, los géneros. Como esto es un aspecto importante del significado social de lo que entendemos como cabellera, y como existían varias esculturas que trabajaban con este tipo de discurso, elegimos centrarnos en nuestro apartado sobre el cuerpo justamente en las diferencias de género. Hicimos un breve recorrido de como, en realidad, este tipo de diferencia funciona en el cuerpo, para después, con la ayuda de las obras, ver como lo que pasa es que estas diferencias físicas se toman como base para hacer una segregación social arbitraria. Así queda socialmente inscrito nuestro destino y nuestro papel dentro de una comunidad. El cuerpo es la base física de la existencia humana, pero se controla a través del sistema simbólico de la cultura.

Queremos destacar que en las esculturas gran parte de este discurso se lleva a cabo mediante el uso de prendas de vestir, a veces en combinación con cabello, y a veces hechas en su totalidad de cabellos. La ropa y el cabello conforman una parte importante de la identidad del individuo y es en su relación con el cuerpo que hemos analizado las obras que ubicamos en el segundo apartado.

La identidad, el tema del tercer apartado, como hemos empezado a ver en los dos primeros capítulos, no es un fenómeno fijo, sino que está en constante transformación y movimiento. Es algo que se crea dentro de una cultura, en relación con un entorno social. La identidad es una búsqueda constante, ya que vemos que, a parte de las instituciones y procesos sociales, también influye la historia personal y específica de cada persona. A esto se le ha llamado la autocreación, pero hemos podido observar en las obras que se inclinan por esta idea que aún así no pueden separarse de una fuerte carga cultural, pues no se crea a partir de la nada, sino de los trozos que proporciona la cultura.

Como la identidad es una relación, es para su concreción muy importante el lugar, el ambiente, el espacio. El exterior influye en ella de forma decisiva. Vemos en la sociedad moderna un nuevo tipo de espacios, donde el anonimato que crea el sistema capitalista en las grandes ciudades, hace que los encuentros que puedan establecer una identidad nos resultan cada día más difíciles. A estos espacios se les han denominado no lugares. Sin embargo, no hemos hecho un análisis exhaustivo de este tema, ya que aún queda para investigar y profundizar en su problemática, algo que esperamos poder hacer en el futuro.

En la última parte del tercer capítulo vimos un lugar específico de la sociedad donde se crea, y muchas veces confina, la identidad de la mujer: la casa. Muchos artistas toman como base de su obra la vida cotidiana, pero si la vida cotidiana está totalmente limitada a un solo lugar, a un trabajo monótono y menospreciado, y si uno está socialmente sojuzgado, esto se quedará reflejado en la obra. Constatamos que este hecho se ha expresado en discursos de artistas de países y culturas diferentes, como por ejemplo EUA (Anne Wilson), República Checa (Jana Sterbak), Líbano (Mona Hatoum), España (Carmen Calvo), etc. Algunas artistas que comentan este hecho se centran en el aspecto del encierro, frecuentemente de forma simbólica, mientras otras tratan las actividades que se realizan dentro de la casa. Este último nos ha parecido especialmente interesante, ya que el uso mismo de técnicas como el bordado y el tejido, siendo muy propicias para la creación de obras con cabellos en forma de hilos, dentro del ámbito de las Bellas Artes es un ataque contra la jerarquización patriarcal que ha limitado las actividades creativas de las mujeres, a como mucho artesanía, y normalmente a un pasatiempo útil solo para mantenerles ocupadas.

El cabello al ser una parte del cuerpo tiene importancia en muchos aspectos de la vida humana. El cabello lo experimentamos en la vida cotidiana, y está presente desde antes de nuestro nacimiento y hasta después de nuestra muerte. Por esto podemos decir que en las obras en las que se utiliza el cabello se crea un fuerte lazo con el cuerpo humano y así con la vida misma. El cabello es una prueba de que una persona vive o vivió, y nos proporciona información sobre su identidad individual.

El cabello es en esencia un hilo muy fino y con un brillo profuso, y a la vez es un material muy elástico y resistente. Por eso existen muchas posibilidades en cuanto a su uso y manejo como materia plástica. Muchas veces no puede separarse claramente sus muchas connotaciones humanas; que van desde la cotidianidad del hecho de peinarse, hasta la concepción del cabello como el material más bello, erótico y duradero.

# LISTA DE OBRAS

**1. Roland Penrose**

*Dew Machine.* 1937

**2. Hans Bellmer**

Muñeca. 1936-49

**3. Marcel Duchamp**

Sin título. 1946

Cabellos, pelos de axila, pelos púbicos,  
pegados con cinta adhesiva sobre el revés  
de un plexiglás transparente.

19 x 15 cms.

**4. Mereth Oppenheim**

*Desayuno en piel.* 1936

Tasa de thé, cuchara y plato cubiertos de pelo animal.

7,3 cm alto.

**5. Carmen Calvo**

*Interv(alo).* 1998

T. mixta, objetos.

195 x 65 x 39 cms.

**6. Carmen Calvo**

***Intervalo doloroso.* 1998**

Técnica mixta, objetos.

74 x 134 x 78 cms.

**7. Silvia Gruner**

*Para la pareja.* 1992

Fotografía encontrada, olla de barro y  
trenza de cabello humano.

60 x 50 cms.

**8. Sonia Boyce**

*Plaited Hairpiece.* 1993-94

Pequeña pieza de cabellos humanos.

**9. Mona Hatoum**

*Recollection.* 1995

Bolas de cabello humano, hilos de cabello  
humano colgados del techo.

Telar de madera con cabello tejido

Dimensiones variables.

10 y 11. **Mona Hatoum**

*Recollection.* 1995

Detalle.

12. **Anne Wilson**

*Chronicle of Days.* 1997-98

Tela, cabello humano, hilo, marcos de metal y vidrio.

Cien partes.

72" x 231" x 1.5" (obra completa)

Detalle.

13. **Anne Wilson**

*Chronicle of Days.* 1997-98.

Detalle.

14. **Gabriela López Portillo**

*Sin Regreso.* 1993

Cabello de la autora tejido a ganchillo e hilos de algodón.

350 x 162 x 615 cms.

15. **Gabriela López Portillo**

*Sin Regreso.* 1993

Detalle.

16. **Mona Hatoum**

*Why Not Squeeze...* 1996

Madera, alambre, cabello humano.

16.5 x 21.5 x 12 cms.

17. **(Anónimo)**

Corona de cabello. Siglo XIX

Cabello humano, hilo de lana, alambre, cuentas,  
caja cubierta con vidrio.

15.5 x 66 x 66 cms.

18. **Tania Kovats**

*Sin título.* 1993

Poliuretano transparente,  
cabello humano, base de madera.

15 x 15 x 15 cms.

19. **Jana Sterbak**

*Hair Whip.* 1993

Vidrio, cabellos humanos.

80 x 0.4 cms.

**20. Mona Hatoum**

*Jardin public.* 1993

Hierro forjado, pelo público.

88.5 x 44 cms.

**21. Mona Hatoum**

*Jardin Public.* 1993

Detalle.

**22. Robert Gober**

*Sin título.* 1990

Cera de abeja y pelo humano.

24" x 15,5" x 12"

**23 y 24 Ana Mendieta**

*Facial Hair Transplant.* 1972

Performance.

**25. Anne Wilson**

*Lost.* 1998

Tela, cabello humano, cordón de cuero y madera.

36" x 22" x 23.5".

**26. Jana Sterbak**

*Distraction.* versión de 1995

Camiseta con pelos humanos.

**27. Mimi Parent**

*Masculino – femenino.* 1959

Objeto.

47.5 x 38 x 12.5 cms.

**28. Jordan Baseman**

*Closer to the Heart.* 1994

Camisa de niño y cabello

125 x 38 cms.

**29. Ricardo Cotanda**

*Filo.* 1995

Algodón, nácar y pelo.

5 x 58 x 20 cms.

**30. Gabriela López Portillo**

*Vestido.* 1994

Cabello de la autora tejido a gancho.

100 x 60 x 5 cms.

**31. Rebeca Horn**

*Cortarse el pelo con dos tijeras al mismo tiempo.* 1975

Fotograma de película de performance.

**32. Angie Anakis**

*Serial Killer n° 1.* 1994

Blusa y cabello humano.

120 x 70 cms.

**33. Nicola Costantino**

*Peletería con piel humana.* 1995-98

Piel de silicona calco del natural, tela y cabello humano.

Medidas variables.

**34. Mona Hatoum**

*Hair Necklace.* 1995

Bolas de cabello humano y maniquí.

27 x 21 x 16 cms.

Installation, Cartier shop, Bordeaux.

**35. Mona Hatoum**

*Hair Necklace.* 1995

Detalle.

**36. (Anónimo)**

Collar del siglo XIX

Cadena con medallones.

Oro, vidrio y cabello humano.

**37. Proyecto "Guldlocken"**

Aretes de oro, y cabello. 2000.

**38 y 39 Gabriela López Portillo**

*Paulina.* 1994

Ladrillos ensamblados y cabello humano.

90 x 13 x 200 cms.

**40. Rosemarie Trockel**

*Máquina para pintar.* 1993

Acero, prensa, fieltro y pinceles fabricados con pelo humano, de 56 artistas.

257,75 x 75 x 113,1 cms.

**41. Rosemarie Trockel**

*56 Pinceladas.* 1993

7 dibujos, tinta litográfica sobre papel japonés montado en lienzo.

138 x 68,75 cms. c/u

Hoja 1: Olivier Mosset, Arnulf Rainer, Vito Acconci, Annette Lemieux, Tishanm Hsu, Gerhard Naschberger, David Robbins, Georg Baselitz

Hoja 2: Ira Bartell, Elliott Puckette, A.R. Penck, Marcel Odenbach, Michael Byron, George Condo, Rosemarie Trockel, Peter Schuyff

Hoja 3: Annette Messager, Andrej Roiter, Rune Mields, Donald Baechler, Curtis Anderson, Walter Dahn, Philip Taaffe, Sophie Calle

Hoja 4: Bettina Semmer, John Baldessari, Kiki Smith, David Weiss, Haralampi Oroschakoff, Jutta Koether, Kirsten Ortwed, Nancy Dwyer

Hoja 5: John Kessler, Albert Oehlen, Jonathan Lasker, Michael Auder, Rob Scholte, Gehard Merz, Peter Bömmels, Christian Philip Müller

Hoja 6: Andreas Schulze, George, Gilbert, Sigmar Polke, Peter Fischli, Barbara Kruger, Angela Bullock, Hirsch Perlman

Hoja 7: Benjamin Katz, Alex Katz, Martin Kippenberger, Johannes Schaffhausen Cindy Sherman Stüttgen, James Turrell, Milan Kunc, Nicolaus.

**42. Paula Santiago**

*Quipe.* De la serie "Para protegerse de la Historia". 1999

Papel de red, cabello y sangre humana, lentejuelas, vidrio.

Base de mármol dentro de vitrina de vidrio.

18 11/16 x 15 3/4 x 7 7/8 pulgadas.

**43 y 44 Gabriela López portillo**

*Arco.* 1998

Cabello humano, tejido a ganchillo, hilos de algodón.

150 x 500 x 150. cms.

**45. Rosemarie Trockel**

*Pennsylvania Station.* 1987

Cristal, madera, acero, yeso, pelo y pintura sintética.

Cocina: 98,1 x 97,5 x 58,75 cms.

Embalaje: 118,75 x 107,5 x 63,1 cms.

Sirena: 11,25 x 28,75 x 8,75 cms.

Platos de acero: 120 x 232,5 x 30 cms.

**46. Rosemarie Trockel**

*Pennsylvania Station.* 1987

Detalle de la sirena.

**47. Gabriela López Portillo**

*Torres.* 1994

Mármol negro y trenzas de cabello.

110 x 30 cms. de diámetro y 90 x 30 cms. de diámetro.

**48. Gabriela López portillo**

*Sin título.* 2000

Piedra Borriol y cabello.

17 x 23 x 26 cms.

**49. Jannis Kounellis**

*Sin título.* 1969

Placa de metal y cabello humano.

100 x 70 x 50 cms.

**50. Anne Wilson**

*Found.* 1998

Tela, cabello, hilo, madera

105" x 26" x 10"

**51. Anne Wilson**

*Misplaced.* 1998

Tela, cabello, hilo, madera

34" x 27" x 23,5"

**52. Gabriela López Portillo**

*Zurcido invisible.* 2000

Bastidor de bordar de madera, tela, piedra de alabastro y cabello.

1.5 m x 35cms. de diámetro.

# BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía se propone como instrumento de trabajo. El hecho de entender la escultura contemporánea desde la posición de una dialéctica integradora abierta a otras disciplinas, nos permite incluir títulos que no son únicamente del dominio de lo escultórico, nos referimos a otros campos como el de la filosofía, la estética, la psicología, la sociología, etc. Queremos puntualizar que no es una bibliografía exhaustiva sino que recoge solamente aquellos títulos relacionados directamente con esta investigación.

Puesto que una ordenación temática planteaba la dificultad de encontrar el espacio adecuado para cada título, pues muchos de los catálogos y textos propuestos podrían aparecer en varios bloques a la vez, decidimos ordenar los textos por orden alfabético de autores. Hemos dividido las fuentes en tres apartados: bibliografía general, catálogos de exposiciones y artículos en medios de comunicación, con el fin de facilitar la búsqueda de referencias de cara a futuras investigaciones.

## Fuentes bibliográficas.

Abbagnano, Nicola, *Introducción al existencialismo*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México DF, sexta reimpresión, 1993. Título original: *Introduzione all'esistenzialismo*. Ed. Taylor de Turín 1942. Traducción: José Gaos.

Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1994. Título original: *Le moi-peau*. Ed. Bordas Dunod, París, Francia.

Augé, Marc. *Los <no lugares> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998. Título original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Ed. du Seuil, Francia. 1992. Traducción: Margarita N. Mizraji.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. Segunda reimpresión en España Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998. Título original: *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, París, 1957. Traducción: Ernestina de Champourcin.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Cuarta reimpresión en español, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1986. Título original en francés: *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti, París, 1950. Traducción: Ernestina de Chapourcin.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Ed. Siglo XXI, octava edición México, 1989. Título original: *Mythologies*. Traducción: Héctor Schmucler.

Bartra, Eli. *Frida Kalho. Mujer, Ideología Arte*. Segunda edición, Ed. Icaria, Barcelona, 1994.

Beauvoir, Simone De. *El segundo sexo. Los Hechos y los mitos*. Tomo I. *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Tomo II. Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

Becker, Ernest. *The Denial of Death*. Ed. Free Press Paperbacks, New York, 1997.

Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Ed. Alianza, Madrid, 1987. Título original: *Bergson: Mémoire et vie*. Presses Universitaires de France. 1957. Traducción: Mauro Armiño.

Bie Derman, Hans. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1996.

Boehn von, Max. *La moda. Historia del traje en Europa. Desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Tomo primero: Edad Media. Primera edición española adaptada del alemán y notablemente aumentada, Ed. Salvat, Barcelona 1944.

Boehn von, Max. *Accesorios de la moda. Encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas*. Ed. Salvat, Barcelona, 1944.

Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Ed. Labor, Barcelona, 1969. Título original: *Mensch und Raum*. Traducción: Jaime López de Asiain y Martín.

Bornay, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ed. Ensayos de arte cátedra, Cátedra, Madrid, 1995.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Madrid, 1997.

Cirlot, Lourdes. Y Triadó, Juan-Ramón. *Las claves del dadaísmo*. Ed. Planeta, Barcelona, 1990.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Col. El mundo del Arte. Ed. Destino, Barcelona, 1992. Título original: *Women, Art and Society*. Thames and Hudson, London 1990. Traducción: María Barberán.

Chateau, Jean. *Las fuentes de lo imaginario*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976. Título original: *Les sources de l'imaginaire*. Editions Universitaires. Primera edición en francés, 1972. Traducción: Africa Medina.

De Diego, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Ed. Visor, Madrid 1992.

Deepwell, Katy. (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Madrid, 1998. Título original: *New feminist art criticism. Critical strategies*. Ed. Manchester University Press, 1995. Traducción al castellano: María Condor.

Deslandres, Ivonne. *El traje imagen del hombre*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1987. Título original: *Le costume, image de l'homme*. Editions Albin Michel, 1976. Traducción: Lola Gavarrón.

Dijkstra, Bram. *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Ed. Debate, Madrid, 1994

Ecker, Gisela. (Editora), *Estética feminista*. Ed. Icaria, Barcelona, 1986. Título Original: *Feminist Aesthetics*. London, 1985, Traducción: Paloma Villegas.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Ed. Taurus, Madrid, 1989. Título original: *Images et symboles*. Editions Gallimard, París, 1955. Versión Española: Carmen Castro.

Ewing, A. William. *El cuerpo. Fotografías de la figuración humana*. Ed. Siruela, Madrid, 1996. Título original: *The body*. Thames and Hudson, Londres, 1994. Traducción: Adolfo Gómez Cedillo.

Fernández Arenas, José. (Coord.) *Arte efímero y espacio estético*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1988.

Frazer, James George. *Objetos y palabras tabú*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1997.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Ed. Alianza, vigésima reimpresión en "El Libro de Bolsillo" Madrid, 1996. Título original: *Das Unbehagen in der Kultur*. Traducción: Ramón Rey Ardid.

Gabás Pallás, Raúl, Y Escudero, Adrián. *El concepto de tiempo. Martin Heidegger*. Ed. Trotta, Madrid, 1999. Título original: *Der Begriff der Zeit*. Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen, 1995.

Galeana, Patricia. (compiladora) *La condición de la mujer mexicana. Memoria del II Seminario de la Federación Mexicana de Universitarias*. Tomo I. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 1992.

G. Cortés, José Miguel. *El cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, col. Arte Estética y pensamiento, Ed. Consejería de Cultura Educación y Ciencia, Generalitat Valenciana, 1996.

G. Cortés, José-Miguel. *El rostro velado (Travestismo e identidad en el arte)*, Ed. Koldo Mitxelena. San Sebastián, 1997.

Giner, Salvador. *Sociología*. Ed. Península, Barcelona, 1976.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Ed. Phaidon Press Limited, London, 1998.

Goldberg, Roselee. *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*. Ed. Destino, Barcelona, 1996. Título original: *Performance Art*. Thames and Hudson Londres, 1979. Traducción: Hugo Mariani.

Goldberg, Roselee. *Performances. L'art en Action*. Ed. Thames & Hudson. París, 1999.

Griaule, Marcel. *Dios de agua*. Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1987. Título original: *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*. Ed. Librairie Arthème Fayard, Paris, 1966. Traducción: Àngels Gutiérrez.

Guasch, Anna Maria (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Ed. Akal, Madrid, 2000. Traducción: César Palma.

Harris, Marvin. *Antropología cultural*. Ed. Alianza, Madrid, 1990.

Héritier, Françoise. *Masculino/femenino. El pensamiento de la diferencia*. Ed. Ariel, Barcelona, 1996. Título original: *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Éditions Odile Jacob, 1996. Traducción: Vicente Villacampa.

Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Jung, Carl G. y VV.AA., *El hombre y sus símbolos*. Aldus Books, London, Madrid, 1969. Título original: *Man and Symbols*. Aldus books 1ª edición 1966, 1º reimpresión 1969. Traducción: Luis Escolar Bareño.

Laqueur, Thomas. *La Construcción del Sexo. Cuerpo y Género desde los Griegos hasta Freud*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994. traducción al castellano: Eugenio Portela. Título original: *Making Sex. Body And Gender From Greeks to Freud*, Harvard University Press, 1990.

Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*. Ed. Cátedra, Madrid, 1988. Título original, *Costume and Fashion. A Concise History*. Ed. Thames and Hudson, Londres, 1982. Traducción: Enriqueta Albizua Huarte.

Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1993. Título original: *Le temps et l' autre*. Ed. Fata Morgana, Saint Clément, 1979. Traducción: Jose Luis Pardo Torío.

Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Ed. Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, cuarta edición, 2000. Título original: *La troisième femme. Permenence et révolution du féminin*. Ed. Gallimard, París 1997. Traducción: Rosa Alapont.

López García, Ángel. y Morant, Ricardo. *Gramática femenina*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

Maqueira, Virginia. y Sánchez, Cristina. (comp.). *Violencia y Sociedad Patriarcal*. Ed. Pablo Iglesias. Madrid, 1990.

Marchán Fiz, Simón. (Director), *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Analogía de escritos y manifiestos*. Ed. Akal, 7ª edición, Madrid, 1997.

Marina, José Antonio. *El laberinto sentimental*. Col. Argumentos, Ed. Anagrama, cuarta edición, Barcelona, 1996.

McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer, Madrid, 2000. Título original: *Gender, Identity and Place. Understanding feminist geographies*. Traducción: Pepa Linares.

Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Ed. Síntesis, Madrid, 1995.

Mink, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*. Ed. Benedikt Taschen Verlag. Köln, 1994. Traducción: Carlos Caramés Ortigueira.

Moles, Abraham, Y Rohmer, E. *Sicología del espacio*. Ed. Ricardo Agulara, Madrid, 1972.

Moore, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1991. Título original: *Feminism and Anthropology*. Traducción: Jerónima García Bonafé.

Paterman, Carole. *El contrato sexual*. Ed. Anthropos, Barcelona, en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México. 1995. Título original: *The Sexual Contract*. Polity Press / Basil Blackwell, Cambridge / Oxford, 1988. Traducción: Ma Luisa Femenías, revisada por, María-Xosé Agra Romero.

Picazo, Gloria. (Coord.) *Estudios sobre performance*. Ed. Centro Andaluz de Teatro. Productora Andaluza de Programas. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Sevilla, 1993.

Powell, J. Richard. *Arte y cultura negros en el siglo XX*. Ed. Destino, Barcelona, 1998. Título original: *Black Art and Culture in the 20<sup>th</sup> Century*. Traducción: Hugo Mariani. Thames and Hudson Ltd Londres, 1997.

Pross, Harry. *Estructura Simbólica del Poder (Teoría y Práctica de la comunicación Pública)*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Quance, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Ed. A. Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, Madrid 2000.

Reyero, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*. Ensayos de arte cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

Rico, Araceli. *Frida Kalho. Fantasía de un cuerpo herido*. Ed. Plaza y Valdés, quinta edición, Ciudad de México, 1993.

Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Ed. Alianza, Madrid, 6<sup>a</sup> reimpresión 1997. Título original: *Concepts of modern art*. Ed. Thames & Johnson, Londres, 1981. Traducción: Joaquín Sánchez Blanco.

Steiner, George. *Heidegger*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, segunda edición en español, México, 1999. Título original: *Martin Heidegger*. The Viking Press en la serie Modern Masters. 1987 y 1989, University of Chicago Press. Traducción: Jorge Aguilar Mora.

Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.

- Valentín, Manuel, y Maraini, Tony. *Les parures du corps*. Ed. Alinari, Musée de l'homme, París, 1993.
- Villanueva, V. Enrique. *Las Personas*. Ed. Centro de Neurobiología. UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1995.
- VV.AA., *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española*. Dos tomos. Ed. Espasa Calpe, vigésima primera edición, Madrid 1992.
- VV. AA., *Blurring the Boundaries. Installation Art 1969-1996*. Ed. Museum of Contemporary Art, San Diego, 1997.
- VV.AA., *Diccionario de la Lengua Española*. Dos tomos. Vigésima primera edición, Real Academia Española, Madrid, 1992.
- VV.AA., *Dioses del México Antiguo*. Ed. Equilibrista. Y el Antiguo Colegio de San Ildelfonso, segunda reimpresión, México, 1996.
- VV.AA., *Enciclopedia universal ilustrada. Europeo-americana*, tomo X. Ed. Espasa-calpe, Madrid, 1934.
- VV.AA., *Gran diccionario enciclopédico ilustrado*. Ed. Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1997.
- VV.AA., *Historia del arte. Últimas tendencias*. Tomo 16. Ed. Oceano, Barcelona, 1996.
- VV.AA., *Mona Hatoum*. Phaidon Press Limited, London, 1997.
- Weeks, Jeffrey. *Sexualidad*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Paidós Mexicana, Ciudad de México, 1998. Título original en inglés: *Sexuality*. Ed. Routledge, 1986. Traducción: Mónica Mansour.
- Weigel, Sigrid, "La mirada vizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. De las fantasías y la renuncia." En Ecker, Gisela (ed.), *Estética feminista*. Ed. Icaria, Barcelona.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. 1964, segunda reimpresión de la corregida decimotercera edición 2000.

## Catálogos de exposiciones.

Beguiristain, M<sup>a</sup> Teresa. Y Key, Joan. *Partida de Damas. Paisaje. Cuerpo*. Catálogo de exposición. Museo de Bellas Artes, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Direcció de Cultura Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, Excmo. Ayuntamiento de Segorbe, Generalitat Valenciana, 1999.

Deitch, Jeffrey. *Post Human*. Catálogo de exposición, FAE Musée d'Art Contemporaine Pully / Lausanne, Castellodi Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino, Ed. Idea Books, Amsterdam 1992.

Eltit, Diamela. Y Sánchez, Osvaldo. *Carlos Arias. Bordado. 1994-1998*. Catálogo de exposición. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Relaciones Exteriores. Instituto Mexicano de Cooperación Internacional. México, 1998.

Huici, Fernando. y Olivares, Rosa. *Carmen Calvo*. Catálogo de exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 1998.

Olivares, Rosa. *Carmen Calvo*. Catálogo de exposición, Galería Luis Adelantado, Enero - Febrero, Valencia, 1996.

Poniatowska, Elena. *Cárcel de los sueños. Vida Yovanovich*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Casa de las Imágenes. Centro de la Imagen. México, 1997.

Russi Kirshner, Judith. *Anne Wilson. Voices*. Catálogo de exposición galería Revolution, Detroit, septiembre-octubre, Nueva York, noviembre. 1998.

VV.AA., *Addressing the Century. 100 Years of Art & Fashion*. Catálogo de exposición, Hayward Gallery, London 1998.

VV.AA., *Ana Mendieta*. Catálogo de exposición, Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996.

VV.AA., *André Breton y el Surrealismo*. Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

VV.AA., *A Vueltas con los Sentidos*. Catálogo de exposición, Casa de América, Madrid, 1999.

VV.AA., *El arte valenciano en la década de los ochenta*. AVCA, Asociación Valenciana de Críticos de Arte. Coord. Román de la calle. ed. AVCA y Generalitat Valenciana, Valencia, 1993. Con la colaboración del Institut Valencià d' Art Modern

VV.AA., *Fetishism. Visualising Power and Desire*. Catálogo de exposición, The South Bank Centre, London and The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton, London, 1995.

VV.AA., *Iluminaciones profanas. La tarea del arte*. Catálogo de exposición, sala de exposición Arteleku, San Sebastián, septiembre 1993, Galería Elba Benitez madrid, octubre-noviembre 1993. Ed. Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián, 1993.

VV.AA., *inSITE94*. Catálogo de exposición binacional de arte-instalación en sitios específicos, Ed. Sally Yard, Installation Gallery, San Diego, 1995.

VV.AA., *La Biennale di Venezia. 48ª Esposizione Internazionale d'Arte*. Catálogo de exposición, dos volúmenes. Ed. La Viennale di Venecia, 1999.

VV.AA., *Las transgresiones al cuerpo*. Catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1997.

VV.AA., *Le Corps Mutant*. Catálogo de exposición, Galería Enrico Navarra, París 2000.

VV.AA., *Louise Bourgeois*. Catálogo de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1991.

VV.AA., *Louise Bourgeois. Recent works*. Catálogo de exposición capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, Centro cultural de Belém, Malmö Konsthall, Serpentine Gallery, 1998-99.

VV.AA., *Louise Bourgeois. Sculptures, environnements, dessins 1938- 1995*. Musée d'Art Moderne de la Ville de París, exposición Junio-octubre 1995. Ed. De la Tempête, París, 1995.

VV.AA., *Proposta d` escultura valenciana*. Catálogo de exposición IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació I Ciència, 1995.

VV.AA., *Rebecca Horn*. Musée de Grenoble. Réunion des Musées Nationaux. En colaboración, Guggenheim Museum. New York, 1995.

VV.AA., *Rosemarie Trockel*. Catálogo de exposición, The Institute of contemporary Art, Boston, University Art Museum Berkeley in association with Prestel, Ed. Sidra Stich, Boston, 1991. y del Museo Nacional Reina Sofía, Traducción Francisco Carpio, Madrid, 1992.

VV.AA., *Silvia Gruner. Collares. Reliquias*. Catálogo de exposición, Centro de la Imagen, México, 1998.

VV.AA., *The History of Time*. Catálogo de exposición, National Maritime Museum. Greenwich, London, 2000.

VV.AA., *Told and Retold: an inquiry about hair*. Catálogo de exposición, The Museum for Textiles Contemporary Gallery, marzo-junio Toronto, 1999.

VV.AA., *Velleitas. Jana Sterbak*. Catálogo de exposición, Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, Fundació Antoni Tàpies, traducciones Mireia Carulla, Isabel Núñez, Joan Sallent, Ignasi Sardá, Margarita Trías, Barcelona, 1995.

## Artículos en medios de comunicación.

Baudelio, Laura. "Paula Santiago. Relicarios". *Luvina* n° 1. México, 1996.

Blasco Carrascosa, Juan Ángel. "Carmen Calvo o la pasión objetual" En *Cimal Arte Internacional*. N°43-44. 1995.

Frank, Regina. "De arte y moda". En *Revista Arte y Parte*. N° 14 abril-mayo, Madrid, 1998.

Glusberg, Jorge. "El discurso del cuerpo" En *Cimal Arte Internacional*. N° 4. Valencia, 1979.

Landino, Patricia. "Artesana con su propio cuerpo. Paula Santiago representa a México en Venecia." En *Periódico Público*, 6 de julio, año II, n°661, México, 1999.

Levêque, Jean-Jacques. "Entre la insurrección y los retornos." En *Cimal Arte Internacional*. n° 4. Valencia, 1979.

Lozano, Luis Martín. "Inquietudes corporales" periódico *Reforma*, sección "El Ángel", 6 de octubre, México, 1996.

Olivares, Rosa. "Carmen Calvo y la Memoria de las cosas, el tiempo y la vida". En, *Lápiz. Revista de arte internacional*. N° 138, 1996.

Paz, Octavio. "El uso y la contemplación." En revista *Guadalimar* n° 31, Madrid, 1987.

Rego, Juan Carlos. "La segunda piel. El arte de tejer y otras historias". En *Arte y Parte*. N° 14 abril-mayo, Madrid, 1998.

Tibol, Raquel. "La primera individual de Paula Santiago en el D.F". En *Proceso* n° 633, 18 de agosto, México 1996.

RESUMEN  
(castellano, valenciano e inglés)

## RESUMEN

### EL TIEMPO DE LA EXISTENCIA: El uso del cabello en la escultura contemporánea.

Esta investigación surge del interés de la autora por el tema, un interés que proviene del hecho que viene realizando esculturas durante diez años utilizando como material el cabello. Esta tesis se centra en aquellas obras escultóricas en las que se puede apreciar el paso del tiempo de la existencia a través del uso del cabello. La presente tesis es un estudio del cabello como material escultórico en el arte contemporáneo. Para realizar este estudio se estructura el análisis a través de ideas de carácter sociológico y en menor medida psicoanalítico, adoptando una postura feminista.

El contenido de la tesis está dividido en tres partes: El primer capítulo se titula *la guía de la memoria* y desarrolla el tema del objeto, y la relación que tiene el ser humano con él. Señalamos que el cabello una vez desprendido del cuerpo se considera como un objeto, y se analizan esculturas en las que se combinan objetos, mayoritariamente de uso cotidiano, con cabello. En el capítulo se recurre a la metáfora del mito griego de Ariadna, para explicar que los objetos sirven como una guía de la memoria, y que éstos fijan el acontecimiento en el mundo.

En el segundo capítulo titulado *El control simbólico del cuerpo* se hace una introducción de la utilización del cuerpo en el arte contemporáneo, dando origen a la corriente denominada Body art o arte del cuerpo. Se trata aquí el tema del cuerpo como instrumento para manifestar experiencias artísticas y se analiza como el cabello se utiliza en la escultura contemporánea para crear un fuerte vínculo simbólico con el cuerpo. Se pone un énfasis especial en como el cabello se usa para señalar una diferencia de género. Para este fin se observa una serie de obras en las que se hace una alusión o representación de la ropa de vestir.

Se llega luego, de manera lógica, a abordar el tema de la identidad en el tercer capítulo *Sombra de identidad*. Se ve como la identidad se construye en relación con un entorno, y como es un proceso en movimiento, más que un estado estático. Aquí se profundizan en ciertos temas que se han mencionado en los capítulos anteriores, y se analizan los distintos aspectos que ayudan al individuo a conformar una identidad. Se intenta aclarar como el cabello al ser parte emblemática del ser humano siempre remite a la identidad de una persona, y como eso es una de las causas que hace que este material sea sumamente interesante para usar en el arte.

En la tesis se analizan una gran variedad de esculturas que tratan sobre estos temas de artistas de diferentes culturas y lenguajes escultóricos. Lo que nos lleva a concluir que en una época de globalización, desde lugares y culturas muy diferentes se están desarrollando discursos paralelos.

## RESUM

### EL TEMPS DE L'EXISTÈNCIA: L'ús dels cabells en l'escultura contemporània.

Aquesta investigació sorgeix de l'interès de l'autora pel tema, un interès que prové del fet que durant deu anys ha realitzat escultures utilitzant com a material els cabells. Aquesta tesi se centra en aquelles obres escultòriques en què es pot apreciar el pas del temps de l'existència a través de l'ús dels cabells. Aquesta tesi és un estudi dels cabells com a material escultòric en l'art contemporani. Per a realitzar aquest estudi s'estructura l'anàlisi a través d'idees de caràcter sociològic, i en menor mesura psicoanalític, i s'adopta una postura feminista.

El contingut de la tesi està dividit en tres parts. El primer capítol es titula "La guia de la memòria" i desenvolupa el tema de l'objecte, i la relació que hi té l'ésser humà. Assenyalem que els cabells, una vegada despresos del cos, es consideren com un objecte, i s'analitzen escultures en què es combinen objectes, majoritàriament d'ús quotidià, amb cabells. En aquest capítol es recorre a la metàfora del mite grec d'Ariadna, per a explicar que els objectes serveixen com una guia de la memòria, i que aquests fixen l'esdeveniment al món.

En el segon capítol titulat "La control simbòlic del cos" es fa una introducció de la utilització del cos en l'art contemporani, que dóna origen al corrent anomenat *body art* o art del cos. Es tracta ací el tema del cos com a instrument per a manifestar experiències artístiques; i s'analitza com els cabells s'utilitzen en l'escultura contemporània per a crear un fort vincle simbòlic amb el cos. Es posa un èmfasi especial en com els cabells s'usen per a assenyalar una diferència de gènere. Per a aquesta finalitat s'observa una sèrie d'obres en què es fa una al·lusió o representació de la roba de vestir.

S'arriba després, de manera lògica, a abordar el tema de la identitat en el tercer capítol "Ombra d'identitat". Es veu com la identitat es construeix amb relació a un entorn, i com és un procés en moviment, més que un estat estàtic. Ací es profunditza en certs temes que s'han esmentat en els capítols anteriors, i s'analitzen els distints aspectes que ajuden l'individu a conformar una identitat. S'intenta aclarir com els cabells en ser part emblemàtica de l'ésser humà sempre remetent a la identitat d'una persona, i com això és una de les causes que fa que aquest material siga summament interessant per a usar en l'art.

En la tesi s'analitzen una gran varietat d'escultures que tracten sobre aquests temes d'artistes de diferents cultures i llenguatges escultòrics, cosa que ens porta a concloure que en una època de globalització, des de llocs i cultures molt diferents, s'estan desenvolupant discursos paral·lels.

## SUMMARY

### THE TIME OF THE EXISTENCE: The use of hair in contemporary sculpture.

This research arises from the author's interest in the topic, an interest that originates in the fact that, for ten years, she has used hair in her sculptures. This Thesis focuses on those sculptures in which the passing of the time of existence can be appreciated through the use of hair. This thesis is a research study of hair as a material for sculptures in contemporary art. In order to perform this study, the analysis was structured by means of sociological, and to a lesser extent psychoanalytical, ideas from a feminist approach.

The content of the Thesis has been divided into three parts: the first chapter, entitled *the guide of memory*, develops the topic of the object and its relationship with the human being. Once hair is detached from the body it becomes an object, hence, sculptures which combine hair with everyday objects are analyzed. This chapter resorts to the metaphor of the Greek myth of Ariadna in order to explain that objects serve as a guide to memory and these locate the events in the world.

The second chapter, entitled *Symbolic control of the body* introduces the utilization of the body in contemporary art, which gives rise to the *Body art* school. This chapter deals with the topic of the body as an instrument to express artistic experiences and analyzes the use of hair in contemporary sculpture to create a strong symbolic link with the body. Special emphasis is made on the hair's use to indicate the differences in gender. For this purpose, a series of works which make reference to or represent clothes are observed.

We come then to the third chapter, *Shadow of identity*, that deals with the topic of identity, and shows how the identity is constructed in connection with a given environment, as a process in movement, instead of a static state. Here, certain topics already mentioned in previous chapters are dealt with in greater detail, and the different aspects that help individuals to constitute an identity are analyzed. There is an attempt to clarify how hair, as an emblematic part of the human being, always refers to the identity of a person, and why this is one of the causes which makes this material extremely interesting to use in art.

This Thesis analyzes a great variety of sculptures that deal with these topics by artists from different cultures and sculpture languages. This leads us to conclude that, in the era of globalization, parallel discourses are being developed from very different places and cultures.