

Y el arte se hizo corpus

[ARTÍCULO]

^(ella) **Sylvia Lenaers Cases** [Investigadora Independiente, SP]

^(ENG) And Art Became a Corpus

ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes

MONOGRÁFICO 2 >> septiembre 2025

RAW MATTER #MATERIA EN CRUDO. Investigaciones y discursos artísticos sobre los Estados de la

Materia: líquido, sólido, efímero, inmaterial

ISSN 3045-7769 recia.umh.es cia.umh.es



Licencia ttribution NonCommercial-ShareAlike
CC BY-NC-SA 4.0

Resumen: La mujer artista utiliza su cuerpo como una materia orgánica actuando en situaciones cotidianas como dormir, comer, trabajar o bañarse, y utiliza lo que emana del cuerpo y sus acciones o performances para realizar obras de arte. Arte entrelazado con la vida, con sus esperanzas, sus defectos y sus denuncias. El arte (y el cuerpo) es utilizado como un instrumento de lucha, como una herramienta de reivindicación, de combate y autodefinición para plasmar visualmente y a menudo lo innombrable, lo menospreciado, lo minusvalorado... lo "femenino", visto como debilidad y reconvertido por las artistas en fuerza y resistencia como indica el lema clave del movimiento feminista. Janine Antoni, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Claude Cahun o Doris Salcedo, entre otras artistas, utilizan su cuerpo, su cabello, de forma real o metafórica, para otorgar a la cabellera femenina, menospreciada y ocultada por los fundamentalistas religiosos y vilipendiada por los padres de la iglesia por su erotismo, rapada por los soldados como castigo y venganza, y condenada a ser un nido de serpientes por la mitología, a demostrar la fuerza de ese cabello indomable, como uno de los atributos de la mujer más representativos de su rebeldía y convertirla en un medio de expresión al igual que su cuerpo.

Palabras clave: Cuerpo, Performance, Feminismo, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Claude Cahun, Doris Salcedo, Cabello, Medusa

Abstract: Female artists use their bodies as organic matter, acting in everyday situations such as sleeping, eating, working, or bathing. They utilize what emanates from the body and its actions or performances to create works of art. Art is intertwined with life, with its hopes, its flaws, and its denunciations. Art (and the body) is used as an instrument of struggle, as a tool of vindication, combat, and self-definition to visually capture, and often, the unnameable, the undervalued, the undervalued... the "feminine," seen as weakness and transformed by artists into strength and resistance, as the key motto of the feminist movement suggests. Janine Antoni, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Claude Cahun, and Doris Salcedo, among other artists, use their bodies and their hair, whether real or metaphorical, to give women's hair—despised and hidden by religious fundamentalists and vilified by church fathers for its eroticism, shaved by soldiers as punishment and revenge, and condemned to be a nest of snakes by mythology—a way of demonstrating the power of that untamable hair, one of the attributes of women most representative of their rebellion, turning it into a means of expression, just like their bodies.

Keywords: Body, Performance, Feminism, Ana Mendieta, Marina Abramovic, Claude Cahun, Doris Salcedo, Hair, Medusa

Materia, cuerpo, cabello, piel

La mujer artista utiliza el (su) cuerpo como una materia orgánica actuando en situaciones cotidianas como dormir, comer, trabajar o bañarse, y utiliza lo que emana del cuerpo y sus acciones o performances para realizar obras de arte. Arte entrelazado con la vida, con sus esperanzas, sus defectos y sus denuncias. El arte (y el cuerpo) es utilizado como un instrumento de lucha, como una herramienta de reivindicación, de combate y autodefinition para plasmar visualmente y a menudo lo innombrable, lo menospreciado, lo minusvalorado... lo femenino, visto como debilidad y reconvertido por las artistas en fuerza y resistencia como indica el lema clave del movimiento feminista:

El lema "lo personal es político" integra lo personal en lo público comenzando por una de una de las relaciones más íntimas de todas: la relación con el propio cuerpo. Este lema germina en la teoría feminista radical de los años setenta del siglo XX. La teoría feminista radical busca la raíz de la dominación de las mujeres en las sociedades patriarcales, subrayando que la sexualidad y la función reproductiva se construyen social y políticamente como inferiores. (Medina, 2018, p. 6)



Fig. 1. Janine Antoni, *Loving Care*, 1993. Fotografía: Janine Antoni.

A Janine Antoni le gusta utilizar su cuerpo como material principal de la obra de arte y en ocasiones lo lleva a situaciones límite. En el año 1993 Janine Antoni realizó la performance *Loving Care* en la galería Anthony D'Offray de Londres. Durante esta performance Antoni introducía su pelo en un cubo lleno de tinta negra y utilizaba su pelo como una brocha con la que pintaba sobre un lienzo blanco que cubría el suelo de la sala. Janine se divide en una especie de Jano bifronte metafórico, en la que por un lado su cuerpo se convierte en una materia artística, y por otro la propia Janine se convierte en una limpiadora que utiliza cuerpo como material de limpieza, en la que barre el suelo con su cabellera a la vez que lo cubre de oscuridad. A medida que avanza con su limpieza por la sala, los espectadores han de ir desplazándose hasta encontrarse que tienen que abandonar la sala o ensuciarse de tinta. La intervención cuyo nombre es tomado del tinte que utilizaba *Loving Care*, Antoni representa el papel de la limpiadora doméstica y refuerza la idea de la actividad femenina tradicional del trabajo físico (Wierzchowska, 2006, p. 66).



Fig. 2. Marina Abramovic, *Art must be beautiful... Artist must be beautiful*, 1975. Fotografía: VG Bild-Kunst, Bonn, 2014.

En *Art must be beautiful, artist must be beautiful*, peinarse la melena es el centro de la *performance* realizada por Marina Abramovic en 1975. Durante la acción, la artista se peina alternativamente el cabello con un cepillo y con un peine de metal con suma brusquedad, al mismo tiempo recita una especie de mantra con la frase que da título a la *performance*. Ejerce violencia contra sí misma, contra el elemento que parece dotarle de feminidad, al que hay que cuidar y valorar, cuya pérdida alude al fracaso o humillación. Abramovic, que recurre al símbolo de belleza tradicional del arte como es la cabellera femenina, se ataca a sí misma con este cepillado violento, provocándose heridas en el rostro y deteriorándose visiblemente la melena, como un intento de redimirse del pecado de la seducción que la propia cabellera lleva implícita.

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 [...] 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 relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. (Bornay, 1994, pp. 19-20)

La cabellera femenina a lo largo de distintas civilizaciones ha tenido un elevado componente sexual y erótico, alcanzando el estatus de fetiche. Para el hombre, una sedosa y larga cabellera contiene unos tintes de voluptuosidad que puede ser determinante en la elección de una compañera. La cabellera se convierte en signo, entendiendo como signo todo aquello que puede ser percibido como un sustituto significativo de alguna cosa (Eco, en Squiarino, 1990).

No obstante, este componente de atracción no solo lo comparte la parte masculina de la sociedad, sino que se convierte en un elemento de envidia y codicia por parte de las demás mujeres, como si la pérdida de exultantes cabelleras supusiera la pérdida de identidad y entidad cual Sansón, que mantenía una relación directa entre su cabellera y su fuerza, ya que, si perdía la primera, carecía directamente de la segunda. Y como si se tratara de una venganza ante el sentimiento inverso de la envidia del pene, Dalila le cortó la cabellera mientras dormía. La cabellera no es en origen un patrimonio exclusivo femenino, pero sí en la mujer es entendido como un componente sexual e incitador que le añade un plus de valor.

En la mitología griega encontramos a una de las Gorgonas, Medusa, cuyo aspecto e historia va variando a lo largo del tiempo. En la versión de Ovidio, Medusa era una hermosa sacerdotisa del templo de Atenea, poseía una gran belleza, aderezada con un largo y sedoso cabello, que era la atracción de los hombres y la envidia de las mujeres. Tal era la capacidad de seducción que poseía que no alcanzaba tan solo a los simples humanos, sino que llegaba hasta los dioses. Poseidón se sintió atraído por ella y comenzó la conquista al modo de los dioses, que consistió en la violación de Medusa en el interior del templo de Atenea. La Diosa Atenea se sintió muy ofendida, no por el acto violento de Poseidón contra Medusa, sino porque fuera perpetrado en su templo. Como venganza Atenea tornó los dúctiles cabellos de Medusa en indómitas culebras y a partir de ese momento cualquier ser vivo que cruzara su mirada con la de la Gorgona, se convertiría en piedra.

La cabellera femenina tiene tal componente erótico y en algunos casos fetichista, que se ha convertido hasta en un medio de fuga del encierro, eso sí con la actuación estelar del príncipe al uso. La princesa, encerrada en la torre por el malvado de la historia, dejará que caigan sus largas trenzas para que el príncipe trepe para salvarla y tener un final feliz. Debía ser una cabellera igual de poderosa que la de Sansón y poseer una fuerza como la de éste para permitir que el príncipe trepara por ella. Y como ésta todos almacenamos historias relacionadas con damas y sus largas guedejas como las de Lady Godiva.

La construcción social que otorga connotaciones sexuales a la cabellera femenina llega hasta tal punto que se establece un paralelismo entre una cabellera suelta y expuesta a las miradas ajenas, con un cierto tipo de desnudez, por lo que en muchas culturas las mujeres han de cubrirse el cabello, ya sea desde el inicio de la pubertad en unas, o al entrar en la vida matrimonial en otras. De la misma manera, el cabello, bajo una ley no escrita, se ha de portar recogido a partir de una cierta edad. Cuanto menos, se ha convertido prácticamente en norma que las mujeres que ya han criado a los hijos lleven el pelo corto o recogido, aludiendo a la comodidad, cuando toda la vida lo han llevado largo y suelto, como una especie de cortarse la coleta torera, al retirarse hipotéticamente del ruedo erógeno y reproductivo.

Para evitar la incitación y excitación sexual masculina, las mujeres debían cubrirse la cabeza, se conoce una ley asiria promulgada hacia el año 1200 a.C., que obligaba a las mujeres a cubrirse la cabeza con un velo cuando se mostrasen en público. Incluso en la liberal Roma, con sus elaborados peinados, que a menudo imponía la familia imperial, podemos encontrar que las mujeres se cubrían el cabello como símbolo de decoro. En la tradición religiosa judía uno de los motivos para el uso del velo está relacionado con el diluvio, que fue provocado por la atracción que sintieron los vigilantes por las mujeres; con el velo se ocultan de esas miradas y evitan el peligro. En el Talmud se atribuyen connotaciones sexuales a la pierna, a la voz y al cabello de la mujer; el vestido modesto, el callarse y el velo son los remedios adecuados para neutralizar esa connotación (García Estébanez, 2008, p. 54). San Pablo y los otros apóstoles asumen esta tradición en la Biblia recogiendo el uso del velo en su doctrina aplicándolo al modo en que deben orar o profetizar los hombres y las mujeres en la asamblea en Corintios (11:3-16):

Ahora bien, quiero que entienda que Cristo es cabeza de todo hombre, mientras que el hombre es cabeza de la mujer y Dios es cabeza de Cristo. Todo hombre que ora o profetiza con la cabeza cubierta deshonra al que es su cabeza. En cambio, toda mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta deshonra al que es su cabeza, que se corte también el cabello; pero si es vergonzoso para la mujer tener el pelo corto o la cabeza rasurada, que se la cubra. El hombre no debe cubrirse la cabeza, ya que él es imagen y gloria de Dios, mientras que la mujer es gloria del hombre. De hecho, el hombre no procede de la mujer sino la mujer del hombre; ni tampoco fue creado el hombre a causa de la mujer, sino la mujer a causa del hombre. Por esta razón, y a causa de los ángeles, la mujer debe llevar sobre la cabeza señal de autoridad. Sin embargo, en el Señor, ni la mujer existe aparte del hombre ni el hombre aparte de la mujer. Porque, así como la mujer procede del hombre, también el hombre nace de la mujer; pero todo proviene de Dios. Juzguen ustedes mismos:

¿Es apropiado que la mujer ore a Dios sin cubrirse la cabeza? ¿No les enseña el mismo orden natural de las cosas que es una vergüenza para el hombre dejarse crecer el cabello, mientras que es una gloria para la mujer llevar cabello largo? Es que a ella se le ha dado su cabellera como velo. Si alguien insiste en discutir este asunto, tenga en cuenta que nosotros no tenemos otra costumbre, ni tampoco la iglesia de Dios. (Corintios, 11:3-16)

Todo ello deriva del pecado original y de la perpetua estigmatización de la mujer que realiza la visión religiosa judeocristiana, convirtiéndose en un tópico habitual de la teología como vemos por ejemplo en las palabras de Tertuliano (160-230) (en García, 2008, p. 71):

¿No sabes que eres Eva, la puerta del diablo, la primera transgresora de la ley divina, la que persuadiste, a quien ni el mismo diablo tuvo el coraje de abordar? Por lo que nos mereciste, a saber, la muerte, hubo de morir el Hijo de Dios. Vive como acusada.

Juan Crisóstomo (347-407) (en García Estébanez, 2008, p. 87) recogerá el testigo de depositar en la mujer todos los males del mundo como resultado del pecado cometido por ella, y por eso toda mujer ha de ser mirada con desconfianza. A lo largo de la historia del arte contemplamos kilómetros de exuberantes cabelleras, en muchos casos sobre cuerpos desnudos, como uno de los principales atributos femeninos y uno de los fetiches que se situaría en los primeros lugares de las preferencias masculinas. Si tomamos una temática recurrente como es el nacimiento de Venus, observamos que la importancia de la cabellera aparece inmutable, incluso en algunas versiones la propia Venus se encuentra extasiada con su propia cabellera, o adquiere el tropo de la representación del éxtasis sensual. También las figuras bíblicas han sido utilizadas exponiendo sus ondulantes cabelleras y su exuberancia corporal, que las sitúa más próximas al erotismo que al éxtasis místico. Es el signo heredado como hija de Eva, o peor, como descendiente demoníaca de Lilith, ambas con el estigma de demonios seductores.

El velo estaba relacionado con la creencia antigua que asimilaba la cabellera femenina descubierta a una cierta forma de desnudez, y San Pablo daba mucha importancia a su uso. Judío de nacimiento y, sobre todo, de formación, a través de él se afirma la tradición hebraica, muy discriminatoria contra la mujer. (Bornay, 1994, p. 16)

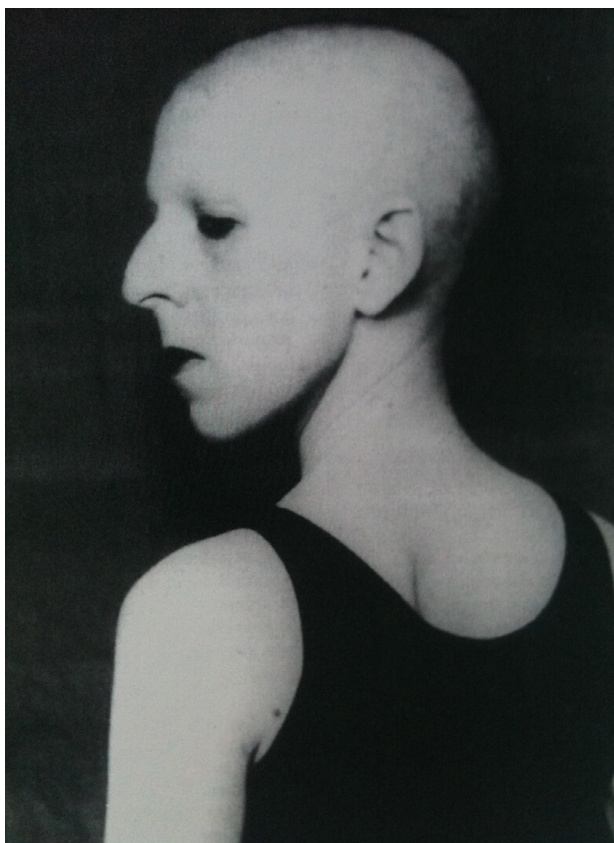


Fig. 3. Claude Cahun, *Autorretrato*, ca. 1928. Dominio público. Wikipedia.

Claude Cahun entre 1920 y 1930 corta su pelo y se traviste, jugando al equívoco de género, cuestionándose la importancia de éste, o preguntándose si el género nos es dado al nacer o acaso podemos elegirlo. Si hemos de elegirlo habrá que probarlo, como si de un traje se tratara, si nos conformamos con un *pret-a-porter*, o por el contrario nos decantamos por uno hecho a medida. La indefinición andrógina de género es su elección, libre de limitaciones socialmente impuestas, reescribe el significado de metamorfosis a través de la subversión de géneros.

Claude Cahun rasura su cabeza, así se desnuda ante nosotros, se muestra tal cual es, sin ambages, sin aditamentos, con valentía y fuerza, sin vergüenza, con un orgullo comedido. Pero en el caso de Cahun, su rapado en los años 30 es un símbolo de rebeldía, de orgullo por su radical diferencia y de su androginia. Cahun participó activamente en la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial. Su pelo rapado nos remite a los cortes de pelo al cero y a la fuerza que hicieron los franceses en los años 40 a las mujeres colaboracionistas de los nazis, para estigmatizarlas y avergonzarlas. Incluso en el caso de España, tras la Guerra Civil, se aplicó como castigo a las mujeres republicanas, convirtiendo la humillación en un arma política.



El rasurado de la cabeza como muestra de castigo es muy antiguo, ya aparece en el código mesopotámico de Hammurabi¹. En un delito realizado al honor, si un hombre acusa a la mujer de otro de promiscuidad si no puede probarlo se le castigará a cuarenta bastonazos, se le rasurará la cabeza y realizará trabajos forzados para el rey durante un mes, además de abonar un talento de plata (Lara, 1992, p. 22). La palabra rapar tiene un origen etimológico que proviene del gótico, del indoeuropeo y del latín (*rapere*) y en todas ellas básicamente significa arrancar, arrebatarse e incluso robar, en inglés se utiliza el vocablo *rape*, también de origen etimológico del latín *rapere*, para designar tanto el acto, violación, como la acción, violar.

El rasurado de la cabellera femenina se mantiene a lo largo de la historia, el estigma inocultable de la desnudez capilar como estigma visible de su delito, el rasurado del cabello se convierte en la letra escarlata de la delación pública, de la vergüenza y de la deshora. Son conocidas estas purgas de la tijera tras la guerra civil española primero y la II Guerra Mundial después.

Durante la II República, dentro de unos límites, las mujeres en España alcanzaron cierto nivel de libertad y sobre todo de visibilidad. Las mujeres trabajaban y participaban activamente en la política y la educación y posteriormente durante la guerra civil como guerrilleras tomando una actitud activa en la contienda. Durante la guerra, a medida que las tropas franquistas avanzaban sobre los territorios republicanos, los hombres de esta facción, o bien habían caído en la contienda, se replegaban o se "echaban" al monte, mientras que las mujeres se quedaban en las poblaciones al frente de las familias. Se implantó una práctica unitiva institucional sobre las mujeres sospechosas o acusadas de disidencia o simplemente de ser familiares de disidentes. El castigo, con un marcado carácter de mortificación y maltrato físico sobre todo psicológico, consistía en el "rapado" de la cabeza y la ingesta de aceite de ricino, para posteriormente recibir el rechazo social y la vergüenza al ser exhibidas en la plaza pública. Generalmente esta pena se imponía tras un juicio oral o tras las acusaciones verbales, ciertas o no, que se realizaban sobre estas mujeres y que a menudo suponían el resultado de rencillas subyacentes sin que fueran ciertos los supuestos hechos que se requerían para este castigo, los tiempos de la caza de brujas reaparecen cíclicamente en distintos contextos históricos.

Como hemos mencionado, tras el final de la II Guerra Mundial, a las mujeres que habían mantenido relaciones con los alemanes, tras la liberación, acusadas y rechazadas por la sociedad como colaboracionistas, les rasuraban la cabeza como estigma visible de su delito; nuevamente el rasurado del cabello se convierte en la vergüenza pública de su delito, y es utilizado como un arma política. Durante la década de los años 60 del siglo XX, reapareció nuevamente el rapado del pelo femenino como forma de castigo y escarnio público durante las represiones de las huelgas y manifestaciones de la minería asturiana.

Regina José Galindo lucha activamente para denunciar la situación de violencia estructural contra las mujeres en su país, y que resulta extensible a muchos otros. En 2001 realiza la performance *Piel* en la Bienal de Venecia, Galindo se rasura la cabeza, retira su ropa y se muestra doblemente desnuda ante el mundo, a partir de aquí saldrá a la calle y realizará un recorrido, andando con paso firme y mirada al

Fig. 4. Rapado de cabeza a una mujer en Montelimar (Francia), durante la *épuration légale* (depuración legal) en 1944. Dominio público. Wikipedia.



¹ El código de Hammurabi es el primer código de leyes de la humanidad del que se tiene registro, datado en el 1760 a.n.e.

frente. Con determinación y orgullo seguirá adelante, denunciará el trato humillante y denigrante que sufren muchas mujeres, mujeres altas, bajas, gordas, flacas... así, su pequeño cuerpo rompe el espacio, derriba muros, provoca terremotos en la conciencia, sí, ella es pequeña de cuerpo, pero demuestra que el tamaño no importa.



Fig. 5. Regina José Galindo, *Piel*, 2012. Fotograma de video.

Doris Salcedo, la metáfora del cuerpo-casa y la violencia convertida en denuncia

Sobre una urdimbre de violencia y dolor teje su obra Doris Salcedo. Se convierte en una mezcla de una Casandra inversa y de Penélope, pero sus testimonios y sus tejidos no desaparecen, no se olvidan. En la época victoriana las mujeres realizaban delicados trabajos artesanales con pelo. De esta manera podían regalar a sus seres queridos un recordatorio a modo de relicario para estar presentes en la memoria. El pelo tejido, como reliquia que nos ata a los ausentes. Se pretendía ocupar un lugar en la memoria, una presencia en la ausencia, recibían el nombre *memoria* (*memento*). Doris Salcedo recoge en la serie *Unland* (1995-1998), durante tres años, los testimonios de niños que han sido víctimas de la violencia que, dentro de la perversión absoluta de los adultos, han sido obligados a presenciar el asesinato de sus padres. Al respecto Salcedo manifestó: intentaba ponerme en su situación. Los niños necesitaban que su historia se conociera. En Colombia tienes la sensación de ser invisible, especialmente en las zonas de campo. Ellos simplemente necesitaban existir (The Art Magazine, 2001). El título de la instalación, *Unland*, es una palabra

inventada, no existe ni en inglés ni en español. No se conoce el significado de esta palabra, es ambiguo, no sabemos si hace referencia a la pérdida de la tierra, de las raíces, de los desplazados, o por el contrario hace referencia a la no existencia de esa tierra, la imposibilidad de vivir, a toda pérdida de espacio vital.

La túnica del huérfano (1997), es una obra realizada tras la entrevista con una niña de seis años que presencié el asesinato de su madre. Durante seis días no quiso quitarse el vestido que llevaba y que se lo había hecho su mamá. La obra consiste en una mesa que desprende luz y que está cubierta por una tela de seda blanca que cae por las patas. La mesa está llena de pequeños agujeros y los hilos de seda y el cabello humano están cosidos a esta red de agujeros, como si fuera una desesperada e inútil sutura que intentara cerrar vanamente todas estas diminutas heridas. Parece como si fuera la elaboración de un laborioso sudario que se convierte en un gran relicario, emulando a los pequeños relicarios que se portaban antiguamente con un mechón de cabello del fenecido. El título de esta obra lo recoge Doris Salcedo de un poema sobre el holocausto escrito por Paul Celan. Como modo de control social, el silencio transforma la memoria personal y los recuerdos en una dolorosa pesadilla. Este es el silencio represivo que es, como muestra Doris Salcedo, solo audible en la boca, una palabra suspendida en el momento de ser articulada que no puede llegar a convertirse en una forma de comunicación social.



Fig. 6. Doris Salcedo, *Unland*, 1998. Fotografía: Herbert Lotz.

La obra de Doris Salcedo posee la dimensión atemporal de la tragedia clásica. Al igual que Joseph Beuys, Doris Salcedo piensa que el artista ha de estar inmerso en todos los aspectos de la sociedad en la que vive, no solo debería plasmar lo que le rodea, sino opinar, relacionar, observar y absorber... Debe ser un transmisor, una especie de conciencia social, un testigo permanente que de voz a todos aquellos que no pueden expresarse por miedo o represión. Ante la violencia el ser desaparece en una espiral infinita de anonadamiento. La vida, todo lo que ello comporta, su esencia y todo lo que le rodea acaba disuelta, convertida en carne triturada, masacrada, que ha perdido toda forma, toda apariencia de lo que fue. Carne destrozada por la explosión, por la violencia. Esa violencia que jamás puede ser racionalizada, esa herencia atávica de demostración del más fuerte sobre el más débil, o más bien la del más cruel.

Doris Salcedo retrata la violencia, la denuncia, la observa para que sea observada y así nuestra mirada se torna su denuncia. La violencia irracional se suele denunciar frente a la violencia del héroe inmolado que se convierte en vencedor, pero me pregunto si existe alguna violencia que no sea irracional. Tal vez podríamos apuntar a otra clase de violencia: la violencia narcisista, la violencia plasmada por los vencedores para vanagloria del rey, como las retratadas en los relieves egipcios con el sacrificio de los vencidos, en los crueles petroglifos aztecas o en el pasaje del terror de Chichén Itzá, no existen límites, ni físicos ni temporales, para la vanagloria. Para las víctimas de la violencia, el mundo deviene extraño para ellos, y se encierran en un completo –mutismo– silencio... En el arte, todo permanece en silencio. El silencio de las víctimas de la violencia en Colombia, mi silencio como artista, y el silencio del espectador se unen durante un preciso momento de contemplación y solo en el espacio donde la contemplación ocurre.



Fig. 7. Doris Salcedo, *Untitled*, 1998. Collection of Lisa and John Miller, fractional and promised gift to the San Francisco Museum of Modern Art. Fotografía: David Heald.

A su vez, los muebles tabicados de *Untitled* (1998), nos sumen en un alambique de sensaciones en el que sentimos que el dolor nos somete a un emparedamiento vital, bloquea toda sensación que no sea de dolor. A la vez que estos muebles bloquean todo uso real, se transforman en una mezcla de ataúd y sarcófago en el que nos falta el oxígeno y huele a luto. Estos muebles, inundados de cemento, se transforman en los restos de un naufragio, con prendas a la deriva, convertidas en Ofelia shakesperianas, arrastradas por la corriente y congeladas en el no tiempo y no espacio, atrapadas en una cerúlea tumba fría.

La casa viuda (1992-1995), título que hace referencia no solo a la casa de la viuda, sino también a la casa como una viuda, una frase que en Colombia se usa para hacer referencia a aquellas casas en las que sus habitantes han sido sacados, "desaparecidos" o asesinados, dejando atrás la evidencia de los trazos de la vida cotidiana intacta. Jacques Lacan define la angustia como la espera de algo que sucederá, pero no sé cómo definirá la incerteza de lo ocurrido, pero la llamaría sin dudarle angustia. Según Lacan la certeza dentro de la angustia es lo que nos hace actuar para variar la realidad, pero, en el caso de los desaparecidos no existe certeza, no se puede actuar, y de una manera dramática nos cambia la realidad de nuestro entorno (Lacan, 2006).

La instalación de Salcedo, *La casa viuda I* (1992-1994), consiste en una puerta apoyada contra una mesilla sobre la que se haya una tela blanca que no se sabe muy bien si es un mantel, una camisa, unas vendas... Podría ser el retal del encaje de un traje de novia, o el atavío de un altar. En la instalación *La Casa Viuda I* parece que estemos ante el resultado de los experimentos del horror, nos parece que asistimos a la consecuencia del experimento Filadelfia, pero la realidad es peor. No se trata de ninguna idea conspiratoria, sino la constatación de una realidad, su realidad, una de las peores realidades posibles. En un conato de belleza cruel y terrible los huesos se funden en el interior de puertas que nos permiten el acceso a ningún lugar o tiempo.

Tras el estallido del armario de ropa blanca, el retal desgarrado se cose quirúrgicamente a esa puerta, en un intento de retener algún hálito de vida, pero es imposible, lo único que queda es el recuerdo, y, a veces, ni eso. Ropa blanca, delicada y translúcida, cosida, ropa blanca de sudario. La náusea avanza mientras lo observamos. Quizá sean los restos de la ropa desgarrada por la violencia, si la remendamos, si la recomponemos, tal vez la vida pueda seguir. Pero no, se trata de un silencio que nos susurra: no me olvidéis, no calléis... Una pequeña cremallera se convierte no en una insignificante herida o cicatriz, sino en un desgarró en la máscara, una fisura en el capuchón del secuestrado, por ahí podemos escapar, escapar para contar, para no olvidar.

Atrabiliarios (1992-2004), es una serie en la que Doris Salcedo utiliza zapatos de víctimas, a menudo desaparecidos, que introduce en una especie de nichos en la pared y los recubre posteriormente con piel de animal translúcida y furiosos puntos de sutura. Una pieza que nos evoca claramente ritos funerarios, por una parte, nos podría retrotraer fácilmente a las momias de Atacama, por esa piel apergaminada, por otra, los zapatos nos recuerdan los ajueres con los que se enterraban. Pero cuando observamos la obra vemos que algo no marcha bien, los zapatos a menudo están desaparecidos, ese sutil hecho nos marca esa pérdida, esa interrupción, la brusquedad con la que la vida se para por la violencia y la pérdida, atesoramos esos pequeños objetos como venerables reliquias en las que ha quedado atrapada la

esencia de ese ser que los poseyó (con frecuencia ese zapato era el único método de reconocer el cuerpo para las familias). Todo queda remarcado por ese aspecto asfixiante que infiere a la pieza la piel de animal, conscientes de lo absurdo del pensamiento de que la piel ahoga a los zapatos, no podemos dejar de sentir que esa asfixia se posa sobre la víctima e incluso sobre nosotros mismos. En una de las piezas de Atrabiliarios, junto a los zapatos de tamaño normal, encontramos un solo zapato blanco pequeño; puede pertenecer a una mujer pequeña, pero al contemplarlo surge la imagen de las fotografías decimonónicas de niños muertos, algunas de ellas eran de niñas muertas vestidas de comunión, o tal vez esta desdichada cenicienta perdió el zapato de su traje de novia mientras huía...

Aunque su registro inmediato sea hablar de la violencia y los violentados de Colombia, sin duda su obra abarca un espectro mucho más amplio, podemos leer diferentes lecturas, o mejor dicho lecturas en diferentes ámbitos. Por un lado, tenemos la imagen de las montañas de zapatos pertenecientes a los reos de campos de concentración, esa imagen sin palabras pero que todos sabemos lo que nos cuenta, nuestra imaginación se dispara en la visión de miles de vidas, de familias desgarradas y aniquiladas, puede que nos aparezca de una manera muy cinematográfica, pero era real, sigue siendo real.

Estos zapatos de mujer también podrían pertenecer a una mujer de Ciudad Juárez, de la que encontramos solo eso, un zapato. ¿Qué ha ocurrido con esta mujer? Sí, lo más probable es que lo haya perdido durante el forcejeo, cuando iba a trabajar a la maquila a los cinco de la mañana. Una madre ansiosa espera noticias de su hija, su padre ha salido desesperado a buscarla en ninguna parte. En el mejor, o no, de los casos encontrarán su cadáver en el desierto, maltratado y maniatado. ¿Qué diferencia existe entre esta madre y la que no es capaz de quitar el plato de su hijo de la mesa? Los asesinados, los desaparecidos, desgraciadamente duelen igual, ya sea por motivos políticos, sexuales, económicos, de narcotráfico o drogadicción.

Y el arte se hizo cuerpo, carne, materia, piel, cabello, lágrimas y sangre

Las obras de Doris Salcedo, Regina José Galindo, Janine Antoni, Claude Cahun y Marina Abramovic, utilizan su cuerpo e intelecto como herramientas, su cabello, vestimentas, zapatos y mobiliario doméstico, como materiales para crear denuncias sobre la violencia inenarrable que sucede continuamente sobre las mujeres, ya sea en casos de conflictos de guerra, políticos, sociales o en el ámbito doméstico. Como Barbara Kruger nos indica en su obra-cártel realizado para unas manifestaciones a favor del aborto y los derechos reproductivos de las mujeres, *Untitled (Your body is a battleground)* (1989/2019), sobre el cuerpo femenino se centran los discursos y políticas patriarcales más restrictivas y castradoras que siguen intentado dominar y colonizar el cuerpo y la mente de las mujeres; por ello, el título *Tu cuerpo es un campo de batalla* es tan acertado y perdurable porque la batalla continua.

Los materiales que estas artistas utilizan en sus obras y performances se desprenden de su propio cuerpo para trenzar narrativas, tal vez menospreciadas o silenciadas por ser "femeninas", pero que ellas manipulan hasta convertirlas en relatos íntimos, personales, privados y, por lo tanto, políticos, como indica el lema de las feministas con el que iniciábamos este texto².

² La frase se atribuye a Carol Hanisch, que la popularizó en su ensayo *Lo personal es político*, publicado en 1970, aunque ella rechaza la autoría de la frase. Otras escritoras y teóricas feministas a quienes se les atribuye el haber originado la frase también han declinado la autoría, atribuyéndola a millones de mujeres en conversaciones públicas y privadas como las autoras colectivas de la frase.

Referencias

- Artforum (2006). *De la performance al video*. Artforum.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.
- Bornay, Erika (1994). *La cabellera femenina*. Cátedra.
- Cortés, José Miguel (1996). *El cuerpo mutilado. La angustia de muerte en el arte*. Generalitat Valenciana.
- García Estébanez, Emilio (2008). *Contra Eva*. Melusina.
- Lacan, Jacques (2006). *La angustia*. Paidós.
- Lacan, Jacques (2022). *Seminario 10. La angustia (1962-1963)*. Paidós.
- Lara, Federico (1992). *Código de Hammurabi*. Tecnos.
- Medina, Blanca (2018). *Lo personal es político: los límites de la igualdad formal y el mito del consentimiento* [Trabajo Final de Grado, Universidad de Valladolid].
- Parrondo, Eva (2009). Lo personal es político. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 27, 105-110.
- Rivero, Pilar y Pelegrín, Julián (1999). *Código de Hammurabi: prólogo y selección de disposiciones*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Squicciarino, Nicola (1990). *El vestido habla*. Cátedra.
- Wierzchowska, Justyna (2021). My Body Is Your Vehicle: Mothering, Relationality and the Transgenerational Bond in Janine Antoni's Embodied Art. En Hughes, Bee; Nixon, Paul G.; Ravenscroft, Michelle D. y Dann, Charlotte (Eds.), *Talking Bodies III. Transformations, Movements and Expression*. University of Chester Press.
- Zafra, Ignacio (2018). *Mujeres rapadas: la humillación como arma política*. https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516902112_148962.html

Cómo citar: Sylvia Lenaers Cases (2025). Y el arte se hizo corpus . *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes*, (2), 85-99. <https://doi.org/10.21134/h29ded71>

