

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
ESCUELA DE GRADUADOS**



**El cuerpo, un familiar desconocido**

Tesis para optar el grado académico de  
Magíster en Humanidades

Presentada por

**Johanna María Hamann Mazuré**

Lima, Perú  
2005

## INTRODUCCIÓN

La disertación que presento hoy para optar por el Grado de Magister comprende dos partes: la primera es una breve aproximación, a modo de marco teórico, sobre la concepción del cuerpo humano en la escultura a través de las diferentes etapas de la historia del arte occidental, y sus implicancias.

En la segunda parte, selecciono esculturas de diferentes etapas para elaborar una reflexión sobre mi aproximación al cuerpo humano como eje de mi propuesta escultórica.

Aunque mi acento se torne categórico por momentos, quiero dejar en claro que esta interpretación parte de una reflexión desde mi situación particular al momento de realizar las obras. Y cómo es que este ejercicio del crear, plantea, fluye, se despliega, libera.

Mi proyecto escultórico es también un medio para abrir nuevas brechas, a través de la reflexión, en ese misterio que es el cuerpo humano, sin que ello signifique que el problema estético quede resuelto totalmente. Por el contrario, los cabos sueltos se entrelazarán de muchas maneras y también “esos nudos”, esos amarres se soltarán.

Johanna Hamann  
San Miguel, 27 de mayo del 2005

## El cuerpo, un familiar desconocido

**“... Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido — llamase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”.**  
**Nietzsche. (1)**

La representación del cuerpo humano en escultura ha sido una piedra angular, desde épocas remotas. Vemos a través de la historia, que las diferentes culturas y civilizaciones la han utilizado para expresar ideas y cuestionamientos acerca de sus creencias sobre la vida, la muerte, la belleza, la religión, la ciencia, la raza, el sexo y la política.

La percepción y experiencia del cuerpo se convierten en una categoría histórica y cultural, por lo tanto, no absoluta sino relativa. Por eso es que la historia de las representaciones tridimensionales del cuerpo constituye una historia mucho más amplia. Es la concepción y manifestación de las diversas creencias y actitudes sobre la existencia humana.

El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo ni universal, sino un valor relativo producido tanto por la historia personal del sujeto como por los múltiples factores y condiciones que definen su existencia. Las representaciones sociales asignan al cuerpo una posición determinada en el imaginario general de la sociedad. El cuerpo es una construcción simbólica, una categoría histórica creada por el imaginario colectivo o impuesta por las

clases dominantes vigentes. En cada época y cultura la recreación artística del cuerpo humano adquiere formas y funciones distintas.

Voy a enfocar esta breve reflexión a partir de cómo la representación escultórica del cuerpo humano (que comparte el mismo espacio real de quien lo crea y observa) es percibida, suscitando sentimientos ambiguos y contradictorios, provocados por la dinámica que se establece en el intercambio entre el sujeto y el objeto representado. Empezaré, refiriéndome al mito de Pigmalión, metáfora central en la historia del cuerpo humano en la escultura.

“Pigmalión era un rey de Chipre que solía entretener sus ocios en esculpir. Una vez labró una estatua de mujer tan perfecta, que se enamoró de su obra. Esto no es raro que les ocurra a los artistas, pero es que esta vez la pasión era insensata, pues el amor impulsa a unirse con el ser amado y aquella estatua ¡ay! era tan hermosa como inerte” (2). El cuerpo artificial se anima por la fascinación erótica del creador.

El mito de Pigmalión sirvió de recordatorio durante los siglos XVIII y XIX, de los peligros existentes al promover el naturalismo en la escultura, que desde la antigüedad había ocasionado reacciones y actitudes provocadas por el deseo, como prácticas sexuales aberrantes, disolviendo los límites entre el cuerpo natural y el artificial, convirtiendo, muchas veces, al cuerpo escultórico en fuente del deleite erótico. (3)

El impulso animista nos remonta al hombre primitivo. La creación del “doble” constituyó una forma de superar o enfrentar su temor a la muerte, creando genios tutelares, como medida de seguridad contra la destrucción del cuerpo. Según Freud “... Probablemente haya sido el alma inmortal el primer ‘doble’ de nuestro cuerpo...” (4). En la cultura egipcia, eran los artistas los

encargados de momificar el cuerpo con una sustancia que lo preserve y lo perennice, y de crear las representaciones de ese “otro cuerpo” destinado a conjurar su destrucción, despertando el deseo por esos objetos inanimados, sustitutos ideales que los representaban.

Y es que para comprender el significado de estos mitos y los deseos proyectados por el escultor, es fundamental entrar en la dimensión de exclusividad e intimidad del taller. La privacidad de las circunstancias en la producción de la obra en las que el taller se convierte en un laboratorio, le atribuye un clima especial. En este lugar de interacción entre el escultor y el cuerpo pasivo del objeto escultórico se crea una magia, que transforma el espacio y el tiempo de la creación, donde el escultor, se va sintiendo cada vez más acompañado por su creatura.

El cuerpo simulado y animado ha sido entendido como una alegoría del acto creador, como una de las mayores aspiraciones y deseos del hombre. No sólo en el ámbito del arte, sino en el de la ciencia y la tecnología. También en la literatura el *Frankenstein* es un ejemplo, donde se plantean los límites del hombre y el uso del cuerpo humano como un material biológico disponible para su utilización y recomposición. Como dice Mary Shelley “...Animar la vida muerta, devolver la vida allí donde la muerte hubiera, en apariencia, entregado los cuerpos a la corrupción...” (5)

Y es que el cuerpo esculpido ha surgido del mito y la leyenda como una entidad ambigua, situada en una zona intermedia entre los vivos y los muertos.

A la representación tridimensional de la figura humana se le asocia con poderes oscuros y mágicos, y como foco de idolatría y fetichismo (6)El interés de la escultura por representar el cuerpo humano (entre lo sublime y lo

siniestro) ha sido una constante a lo largo de la historia de esta expresión artística. Y se ha reflejado de múltiples maneras, respondiendo a las preguntas que nos plantea el cuerpo, entendido ya no como un hecho biológicamente determinado, sino como una construcción social; por lo tanto como un hecho cultural.

Ahí están esas figuras realizadas en cera, yeso, piedra, madera o trapo, esas muñecas articuladas, esos maniquíes, autómatas o robots que pretenden copiar directamente al cuerpo, y sus actitudes, como dobles, objetos lúdicos, o para advertir sobre la consecuencia de los actos humanos.

No es casual que en muchas civilizaciones a lo largo de la historia se haya apelado al recurso de pintar las esculturas conmemorativas de las tumbas mediante el uso tradicional de la policromía o de técnicas mixtas, para transmitirles una sensación de mayor vitalidad y conservar una mayor similitud con los muertos. Esta propensión a recrear la apariencia perdida, otorgó a estas técnicas una gran importancia dentro de las ceremonias fúnebres de la realeza y dentro de otros rituales en los que el cuerpo natural estaba ausente.

En ese contexto, las esculturas cumplían la función de ocupar un espacio privilegiado, una zona entre la realidad y la representación. Buscaban evocar no sólo el “cuerpo social”, el cuerpo como se le recordaba durante la vida, sino también a su “doble”, el cuerpo en estado de descomposición, como una suerte de *memento mori*, como un recordatorio de la transitoriedad de la existencia.

En el ámbito político, se han realizado grandes esculturas que son testimonio de la fuerza duradera del cuerpo tridimensional como símbolo de la voluntad de poder. Incluso se han utilizado como una manera de llenar el vacío

que dejaban los cuerpos reales de los poderosos, donde las multitudes han logrado vengarse, simbólicamente, en el cuerpo esculpido del tirano.

Por ello, no deja de ser altamente significativo que la escala haya resultado ser el componente más poderoso en el empleo del cuerpo esculpido como objeto de culto y/o de contemplación.

La escala también se ha manejado como una grandiosa afirmación de poder y como una eficaz herramienta de propaganda visual. Las esculturas monumentales han sido el medio preferido de quienes poseyeron poder político, religioso o militar desde la Antigüedad.

La escultura de un cuerpo humano ocupa el mismo espacio real de quien la contempla, está dentro de las mismas proporciones y escalas que el mundo real, y es por eso que el cuerpo tridimensional de la escultura comparte y confronta al cuerpo natural de quien la observa. Invita y compromete al espectador a un compromiso visual y psicológico. Ocupando con frecuencia el mismo volumen que el cuerpo real que pretende representar, el cuerpo esculpido está dotado de una presencia siniestra para el espectador. El cuerpo entero, un busto, o incluso un fragmento del cuerpo, participan también de este magnetismo siniestro. (7)

Y es que el “cuerpo”, para Freud, no es un fácil lugar de refugio. Su familiaridad nos es también ajena, es un lugar de secreto y reserva, y desde este secreto innato se despierta la percepción de lo siniestro. Lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde hace mucho tiempo... lo que nos desconcierta, lo que debiendo permanecer secreto, oculto ... no obstante, se ha manifestado (8).

Y en el caso concreto de la escultura se dan las circunstancias para despertar una incertidumbre respecto al carácter animado o inanimado del cuerpo representado: el magnetismo que provoca, suscita la idea (o el deseo) que de pronto este objeto privado de vida, despierte, cobre vida, produciendo el sentimiento de lo siniestro.

De cualquier forma, sea como objeto de devoción, de admiración, de espanto o de reflexión, la escultura como representación tridimensional del cuerpo humano ha seguido fluyendo y expandiendo sus límites en este gran campo de la historia recorrida. Las demandas de armonía y perfección requeridas en el cuerpo tridimensional de la Antigüedad, “desde la búsqueda de la expresión divina, que no precisa de órganos destinados a la alimentación del cuerpo” (9) abren paso en los primeros años de la Edad Media, a un cuerpo surgido de las preocupaciones religiosas por la corrupción y la decadencia.

En el Renacimiento se produce un intento de conciliación “entre un empirismo que atiende a los datos de la naturaleza, tal como ésta se presenta al observador, y el idealismo que creía en los arquetipos inmateriales de la perfección” (10) y en la Edad Moderna se llega a una concepción mecanicista que identifica el cuerpo como una máquina.

En nuestra época, el cuerpo escultórico se manifiesta en una multiplicidad de formas para cuestionarnos acerca de nuestra condición humana rompiendo esquemas y transgrediendo los parámetros de la representación. Se han incorporado también, la performance, y las esculturas vivientes, abriendo las fronteras entre el cuerpo animado e inanimado, la realidad natural y la realidad artificial, el arte temporal y el arte espacial.

Y es que el cuerpo sigue siendo un enigma, ese deseo por explorarlo, con todo lo que tiene aún de desconocido, (aunque sea, a la vez, lo más cercano a nosotros mismos) es lo que lo mantiene vigente en la escultura.

De hecho, gran parte de los proyectos que plantean los artistas contemporáneos, extraen su potencia perturbadora, a partir de su propio cuerpo; radicalizándolo, al mostrar situaciones límites y transgresoras. Muchos incluso lo emplean actuando sobre él, penetrándolo, mutilándolo, embadurnándolo, alterándolo, utilizándolo como soporte para su manipulación y remodelación cosmética.

Al utilizar su propio cuerpo el artista alude a su identidad singular, para comunicar directamente ese sentido de su cuerpo como “yo”, como “uno mismo”, como el *locus* de su existencia en el mundo.

Vemos entonces cómo el cuerpo humano en escultura que se confronta por su condición a la vida, sigue despertando en el espectador deseos y fantasías que se repiten desde la Antigüedad (a través de la historia). Pero ahora... “mi cuerpo ya no es más lo otro”. Esta práctica del arte y su utilización del cuerpo humano, como sujeto/objeto de representación, se ha ido alejando del objeto/producto artístico, para ser representado a través del mismo cuerpo del sujeto, invirtiendo valores y conceptos, adelgazando cada vez más la frontera entre la vida y la muerte, manipulando la propia naturaleza para cosificarla. Ya no es acercar lo más posible el cuerpo escultórico a la vida, animarlo, tratar de atrapar la vida en él, sino hacer del cuerpo vivo, mortal, el territorio de los cuestionamientos y proyectos artísticos. Lo siniestro ha recorrido todo su ciclo en el proceso, y el camino ha sido nuestro cuerpo.

## **El cuerpo como eje de mi propuesta escultórica**

Mi aproximación a la escultura tiene, como ejes centrales en mi trabajo, dos hitos muy arraigados en la historia de la escultura en Occidente: los “materiales” y “la figura humana”. El cuerpo humano —centro de toda experiencia del mundo— constituye mi eje esencial. Es a través del cuerpo que se vive, que se está en el mundo, que se goza, que se sufre, que se aprende a conocer y a reconocer el espacio. Es por él que nos confrontamos con nuestras limitaciones, es también a través de él que nos relacionamos con los otros y con todas las criaturas que habitan el planeta. Es también donde almacenamos nuestros recuerdos. En conclusión, el cuerpo es lo que somos. Creo que somos MEMORIA y MATERIA.

Parto de este concepto, para desarrollar mi propuesta escultórica. Trato de expresar las contradicciones de la condición humana, desde mi propia experiencia, para crear una escultura que me permita liberarla y liberarme. En un primer momento esta idea se tradujo en una reivindicación del arte no sólo como un camino hacia mi propia libertad sino como un acto de liberación del otro.

*“El arte para mí es un camino hacia la libertad, un proceso de auto conocimiento; con el cual se llega al espectador a través de la obra... Quiero que llegue a tocar en él eso que subyace dentro”...*

Era este pensamiento el que rondaba en mi cabeza, en mi expectativa de ser y realizarme como artista, cuando terminé mi formación de escultora en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sentía que el compromiso de ser artista me hacía responsable ante mi sociedad, porque al percibir esa “otra” realidad que la mayoría de gente no percibía me obligaba a mostrársela para que sean conscientes de ella y podamos crear entre todos “un mundo mejor”. Mi necesidad era tan fuerte, que consideré necesario, expresarme directamente, como se reciben las emociones (a través del cuerpo), que nos conmueven y nos transforman. Casi como cuando uno enfrenta la muerte de algún ser querido...

Partí entonces desde mi cuerpo, desde mis vivencias, con la intención de penetrar en la conciencia profunda, primitiva, esa conciencia llena de temores, de supersticiones, donde el rito nos redime pero no lo comprendemos, ir más allá de lo racional para despertar por fin a eso que nos reúne, que nos integra.

Más que sumergirme en cambios formales mi búsqueda estética se fue delineando a partir del cuerpo —de mi cuerpo—, quería llegar a humanizar el objeto escultórico, cargándolo de una presencia contenida, mágica, convertirlo casi en un “fetiche” que tenga poder, “al estar siendo.”

Busqué una imagen material que produzca en el espectador un fuerte impacto visual, un mensaje rotundo, contundente, sin complacencias; que

comunique y transmita, que lo orgánico sea percibido directamente y eso de cuerpo que somos resuene en el espectador como el atávico tam-tam despertándonos a una conciencia mayor de nosotros mismos y de nuestra realidad. Expandir el cuerpo para abarcar y ocupar el espacio, el cuerpo como organismo vivo, recorrer el cuerpo, hacer una exploración abierta a la sorpresa de sus profundidades y de sus conflictos más físicos y sociales. Crear algo nuevo, tratar de llegar a la expresión de una intensidad distinta y personal.

Esta fue la intención fundamental de mi primera exposición (1983). Tenía la necesidad de mostrar y remover las vísceras, necesitaba que mis imágenes poseyeran una carga muy fuerte, potente, dramática y conmovedora. Era la necesidad de sacarme esa carga y de mostrarla con la misma intensidad con la que me sentía atrapada por esta condición de pertenecer a mi género, en una sociedad donde descubrí, que la libertad no existe y que los roles te atrapan por el simple hecho de ser mujer. Una sociedad que pretende borrar la identidad, entendida como la capacidad de cada uno de nosotros de vivir de manera individual, donde ni siquiera te pertenece tu vida y menos aún concebirla y realizarla según la imagen de tus sueños. Esta confrontación con mis limitaciones las sentía como una amenaza, como una mordaza. Sin posibilidad de desarrollar “mi propia” vida y de poder escapar en lo cotidiano a la presión del contexto social, siendo conciente, además, de que nuestro ser, como seres humanos, consiste en nuestra capacidad creativa, para ser y para vivir.

Estoy inmersa en el problema, tomada por mi cuerpo, por mi instinto y es desde mi cuerpo que respondo con esta propuesta. La maternidad es abordada entonces, en forma abiertamente agresiva/agredida.

Luego de experimentar, en mi primera exposición, este choque frontal con mis deseos mesiánicos y el gran fracaso de mi rol como artista para transformar la sociedad, de comprobar también que: “el ser humano es un hueso muy duro de roer”, traté de llegar justamente al Hueso, a la médula, a lo que nos queda de ser pero que ya no somos, a la dialéctica misma del juego entre la vida y la muerte. Ya no para ellos, ahora era una tensión espiritual, En este caso concreto, traté de buscar lo óseo, lo interno, lo visceral, extremándolo en un juego de tensiones que se debilitan hasta lo mínimo de sus fibras orgánicas, a fin de llegar al borde mismo de su descomposición pero sin ceder a ella.

Sentí la necesidad de conocer los tejidos internos, como para acercarme a la trama de la que está hecha nuestra vida, también a través del cuerpo. Mi curiosidad por hurgar en él, por aguaitarlo, me llevó a observarlo, a tratar de entender la estructura, la constitución de nuestros órganos, sus texturas... descubriendo las formas de sus arterias, vórtices, coronarias, fibras tendinosas y tejidos envolventes. Encontrando en sus tejidos una analogía con la tela de la araña; el hilo como soporte que consta de urdimbre y trama, no sólo de la anatomía que nos constituye sino, significativamente, también la de nuestras vidas.

Cito aquí a Marguerite Yourcenar en un párrafo de su novela *Memorias de Adriano*: “Me puse a estudiar anatomía, pero ya no lo hacía para considerar la estructura del cuerpo. Habíase despertado en mí la curiosidad por esas regiones intermedias donde el alma y la carne se confunden, donde el sueño responde a la realidad y a veces se adelanta, donde la vida y la muerte intercambian sus atributos y sus máscaras”.

Mi segunda exposición (1985) parte, precisamente, del cuerpo humano reducido a su condición de esqueleto, se trata de la destrucción externa para llegar a la armonía interna. Expresa mi rechazo al proceso de descomposición que le es inherente, y cómo a pesar de su transformación la corporeidad permanece. Revela un intento por destruir la figura humana para recomponerla luego, a partir de un juego de tensiones creadas por esa lucha desesperada contra su propia desintegración. Una lucha en la que hay una esperanza de vida, de seres que se aferran a la existencia, aún sabiendo que es una esperanza inútil.

Mi relación con el cuerpo empieza a ser aquí el resultado de un proceso creativo en el cual el trabajo manual transforma el material en función de expresar una idea. El deterioro del cuerpo femenino es evidente, pero queda una esperanza para la supervivencia: entre los restos cuelga un seno íntegro. No es una representación de la muerte. Es la integridad corporal, la vida, acosada por la violencia y la adversidad que amenaza descomponer, corromper, destruir un organismo. Sin embargo, en estas esculturas, la presencia de la forma corporal —la materialidad expresiva de la obra— no aparece en una actitud de resignación, doblegada y vencida, sino en posición de resistencia y de oposición.

En mi cuarta exposición individual (1991) Mi trabajo es el resultado de mi experiencia y reflexión sobre los elementos de violencia y frustración que socavan nuestra sociedad. Conociendo y padeciendo esta realidad, la utilizo como materia prima, para transformarla a través de mi lenguaje plástico por medio de cuerpos escultóricos, en un símbolo que fundamente la viabilidad de una realidad más sensible, más humana y más justa.

Trato de llegar a expresar la dimensión interior de los seres humanos que viven en esta realidad, con sus extremos de frustración y belleza, de violencia y de solidaridad.

Utilizo la representación humana como forma de comunicación directa. En mis esculturas hay una percepción compartida de la agresión a partir de nuestro propio cuerpo, una identificación a través de nosotros mismos con esa violencia del medio que todos padecemos, pero también es a partir de una creación corporal, de una identificación corporal a través de la obra de arte, que el individuo llega a ese maravilloso pacto “erótico-estético” que ha determinado la mayor parte de las creaciones en Occidente: en el cual el cuerpo es a la vez tema y objeto de la creación. (11)

*“...El espejo hace del cuerpo un simulacro de reflejos. Por obra del espejo, el cuerpo se vuelve, simultáneamente, visible e intocable. Triunfo de los ojos sobre el tacto. En un segundo momento, la imagen del espejo se transforma en objeto de conocimiento. Del erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber. Un saber que es, para la sensibilidad barroca, un saber desengañado”.* Octavio Paz (12)

Pero mi propuesta es, pues, la de la representación del cuerpo, centrada absolutamente en la materia. Pero la materia que me lleva a representarlo desde la conciencia de materia que somos. En la escultura ese proceso es entonces el de la comprensión de esa corporeidad con sus limitaciones y condicionamientos, como son también la gravedad, el espacio y el tiempo. Y el saber que en ese cuerpo, que en esas texturas, esa piel, ese material, están inscritos en su estructura y superficie, el placer, el sufrimiento, la memoria, ese

pedazo de materia se convierte en “cuerpo humano” y en concepto paralelamente. (13)

Mi intención no es ni encubrir, ni tergiversar, ni renegar de mi propia verdad, de lo que soy, sino más bien expresarla desde mi individualidad, haciendo un doble movimiento de interiorización y objetivización para lograr comunicar “humanidad” a través de mis esculturas.

La representación del cuerpo para mí equivale a desentrañar un Misterio, El Cuerpo como ORGANISMO VIVO, LA VIDA. Y su profunda tensión, que es; la de su propia naturaleza... la que transcurre, entre La Fatalidad y La Trascendencia.

“El cuerpo blasonado”. Ese fue el título de mi quinta exposición, 1997. Al respecto el doctor Luis Jaime Cisneros dijo en su momento lo siguiente: *“El Arte rinde homenaje al cuerpo; de ahí que se pueda afirmar que el cuerpo ha sido blasonado. No hay mejor elogio que éste en que las manos del escultor rinden homenaje al Cuerpo y exalta su figura”*. Las cuatro piezas que conformaban dicha exposición constituían una reflexión en torno a la condición humana y a su ineludible carácter transitorio.

Era, pues, una representación del cuerpo para el tiempo presente. Cuatro mujeres en diferentes actitudes ante su propia vida. El cuerpo oprimido, el cuerpo como libertad, el cuerpo ejecutado y el cuerpo en proceso de transición. Es una secuencia que va paradójicamente, desde una plenitud corporal que, sin embargo, puede oprimirnos y coartar nuestra libertad hasta su transfiguración —por la vía de la desmaterialización hacia una energía menos palpable y por lo tanto menos limitada y sin tiempo. La destrucción del cuerpo aparece aquí como una liberación de nuestra materialidad. Es una secuencia

de movimientos simultáneos expresados en un incesante despliegue y repliegue, hasta agotar al cuerpo, por tratar de llegar a su verdad última.

Me mantengo ligada al cuerpo, fiel a lo orgánico y a su corporeidad, pero mi tacto va descendiendo algunos tejidos bajo la piel. Continúo esta exploración orgánica tratando de desentrañar en qué recodo se desenlaza en última instancia la vida, el alma. Quiero hacer visible lo de adentro, voltear el cuerpo, romper el pellejo para revertirlo desde su sombra, reconocer que esa “sinergia” que es el cuerpo, es también lo que somos.

Hacer visible lo de dentro del cuerpo, mostrar el interior,... “Y si ya no hubiera ni adentro ni afuera, el mundo se volvería plano sin relieves ni huecos, sin profundidad”...

...Y es entonces que mi obra escultórica toma otro punto de partida. Pero... ¿era posible ir más allá en esta exploración orgánica del cuerpo que a la vez pretende desentrañar en qué recodo corporal reside el alma? En mi más reciente exposición titulada “Cuerpo, frágil refugio” 2002-2003 parto del cuerpo como en mis anteriores propuestas pero en este caso desde el estallido de su materialidad. Planteando la percepción de estructuras, sistemas, organismos, venas, arterias, vasos linfáticos, conductos raquídeos, nervios, órganos deshidratados, entes ingravidos. Frágiles refugios vitales.

La materialidad del cuerpo, su peso, su carne, su densidad le ceden paso al elemento mínimo que lo representa. Sistemas circulatorios, venas dibujadas en el espacio, donde la luz las materializa como imagen de su reflexión, incorporando al espacio de la escultura el aire de la sala, las sombras y el vacío. La luz protagoniza con estos cuerpos un elemento fundamental en el

proyecto, incorporando el concepto de la fotografía de negativo–positivo, a estos refugios frágiles del cuerpo, que sólo estarán completos acompañados de su sombra.

Las esculturas parecen haber perdido su carácter como forma autónoma abriéndose a un despliegue de frágiles soportes vitales, mostrándonos fragmentos de nuestros sistemas orgánicos. En este espacio podemos percibir que a través de todos estos fragmentos vitales dispersos, reunimos finalmente al cuerpo. Cuerpo como refugio de la vida, de lo que se va, vida como númen, inspiración, instante de estar vivo. Y que al entrar a este “espacio habitado” por éstos frágiles cuerpos, sentimos, que nuestra existencia real, como seres vivos depende de nuestro cuerpo. Y que el cuerpo como frágil refugio de la vida no dura para siempre.

Porque ni los adelantos tecnológicos ni los descubrimientos científicos pueden disimular la fragilidad, la precariedad y la fugacidad de la vida y, como consecuencia, del cuerpo. Se habla mucho, de su cuidado, de su exaltación. Se ha llegado casi a divinizar el ritual de su conservación para que el eterno elixir de la belleza no se marchite y esconda el paso del tiempo. Y aunque el tiempo inexorable nos destruya, se mantendrá el engaño de una juventud y vigor aparente que secretamente no coincide con el agotamiento de las “entrañas” del cuerpo.

Se habla, se discute, se teorizan posiciones, se exaltan los grandes progresos de la técnica, y aunque se aproximen las ideas y el compromiso global del hombre mediático y universal, queda el cuerpo como la única imagen, como la más concreta realidad del fluir de la existencia humana. (16)

Pero... ¿dónde reside precisamente nuestro yo sino dentro de los límites del cuerpo?

Es regresar al cuerpo como soporte de la vida, de lo vivo en cada uno de nosotros:

TRAMA — URDIMBRE — TEJIDO — SISTEMAS — FLUIDOS — ORGANISMO — IDEA — LOS OTROS — NOSOTROS.

Propongo una reencarnación, una reconciliación con ese pedazo material que somos.

Sentir nuestro cuerpo en el mundo, recordar que somos nuestros cuerpos, y que si negamos las realidades básicas del cuerpo nos convertiremos en extraños de nosotros mismos.

Tal vez lo importante sea encontrar nuestra vertiente más auténtica, más natural. Las sensaciones de nuestro cuerpo son la base de la autopercepción, es a través de ellas que sentimos nuestro cuerpo. Debemos intentar despertar con sacudidas desagradables pero eficaces ante la pasividad social y moral del mundo actual. Intentar un regreso a la naturaleza del hombre, tal vez hacer un hueco para el alma antes que todos seamos clones de nosotros mismos.

Como dice Antonio Damasio: “*El alma respira por el cuerpo, y el sufrimiento ya sea empiece en la piel o en una imagen mental, sucede en la carne*”. (17)

## Notas

- (1) Friedrich Nietzsche, **Así habló Zaratustra**, I, "De los despreciadores del cuerpo"
- (2) Juan B. Bergua, **Mitología Universal**, pág. 375
- (3) Tom Flynn, **El cuerpo en la escultura**, pp. 8-19
- (4) Sigmund Freud, **Obras completas**, Capítulo CIX, "Lo siniestro", pp. 2483-2505
- (5) Mary Shelley, **Frankenstein**. El prometeo moderno, pp. 81 -82
- (6) Tom Flynn, Op. cit., pp. 6-7
- (7) Tom Flynn, ibidem, pp. 22-23
- (8) Sigmund Freud, Op. cit., pp. 2483-2505
- (9) J. J. Winckelmann, **Historia del Arte en la Antigüedad**, pág.133
- (10) Juan Antonio Ramírez, **Corpus Solus**, pág. 23
- (11) Araceli Rico, **Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido**, pp. 47-48
- (12) Octavio Paz, **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**, pág.123
- (13) Cf. Jorge Villacorta. **Johanna Hamann Esculturas**.
- (14) Milan Kundera. **El gesto brutal del pintor en Bacon, Retratos y Autorretratos**.
- (15) Vladimir Nabokov. **Lolita**.
- (16) Silvio de Ferrari. **Los cuerpos de Johanna Hamann** (Diciembre,15, Cultural, Expreso)
- (17) Antonio Damasio. **El error de Descartes**, pág.18



## BIBLIOGRAFIA

- Bergua, Juan B. **Mitología Universal**. Ediciones Ibéricas. Madrid.
- Castrillón, Alfonso (Editor). **La generación de los ochenta. Los años de la violencia**.  
ICPNA y Banco Sudamericano. 2003. Lima.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Editorial Herder.  
1993. Barcelona.
- Clark, Kenneth. **El desnudo**. Alianza Editorial. 1987. Madrid.
- Damasio, Antonio. **El error de Descartes**. Editorial Andrés Bello. 1997. Santiago de  
Chile.
- De Bernardi, Manuel (Editor). **Simbología Andina en el Arte Precolombino y Colonial**.  
Química Antes S.A. 1999. Lima.
- De Ferrari, Silvio. **Los cuerpos de Johanna Hamann**. Publicado en el diario Expreso,  
Sección Cultural. Diciembre, 2002. Lima.
- Encyclopaedia Anatomica**. Taschen Editores. 1999. Colonia.
- Flynn, Tom. **El cuerpo en la escultura**. Ediciones Akal. 2002. Madrid.
- Freud, Sigmund. **Obras Completas**. Amorrortu Editores. 1999-2002. Buenos Aires.
- Hamann, Johanna. **Cuerpo, frágil refugio**. Edición independiente. 2002-2003. Lima.
- Hamann, Johanna. **Esculturas**. Edición independiente. 1997. Lima.
- Krauss, Rosalind. **Pasajes de la escultura moderna**. Akal Ediciones. 2002. Madrid.
- Kundera, Milan. **Bacon. Retratos y autorretratos**. Editorial Debate. 1996. Madrid.
- Nabokov, Vladimir. **Lolita**. Editorial Anagrama, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. **Así habló Zaratustra**. Alianza Editorial. Madrid.
- Paz, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. FCE. 1985. México.
- Ramírez, Juan Antonio. **Corpus Solus**. Ediciones Siruela. 2003. Madrid.
- Rico, Araceli. **Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido**. Plaza y Janés. 1987. México.
- Sawday, Jonathan. **The Body Emblazoned**. Routledge. London y New York.
- Shelley, Mary. **Frankenstein. El prometeo moderno**. Ediciones B. 1991. Barcelona.
- Winckelman, J.J. **Historia del Arte en la Antigüedad**. Ediciones Iberia. 1967. Barcelona.

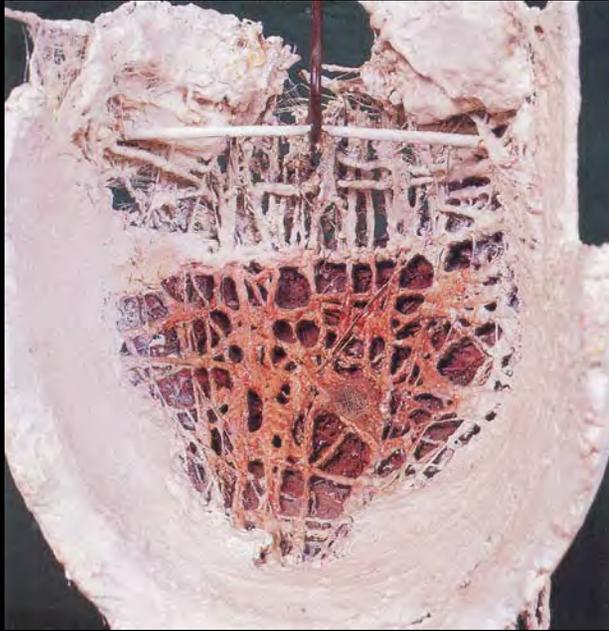
# El cuerpo, un familiar desconocido

**“... Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido, llámase *-sí mismo*. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.”**

*Nietzsche*



**El cuerpo como eje de mi propuesta escultórica**



**Esculturas**  
**1983**

Estoy inmersa en el problema, tomada por mi cuerpo, por mi instinto y es desde mi cuerpo que respondo con esta propuesta.



## Barrigas

La maternidad la expreso de una manera abiertamente agresiva, agredida.



## **Esculturas – Johanna Hamann**

**1985**

En este caso, traté de buscar lo óseo, lo interno, lo visceral, debilitándolo hasta lo mínimo de sus fibras orgánicas, para llegar al borde mismo de su descomposición, pero sin ceder a ella.







### **Esqueleto**

El deterioro del cuerpo es evidente, pero entre los restos cuelga un seno íntegro.



Utilizo la representación humana como forma de comunicación directa. En mis esculturas hay una percepción compartida de la agresión a partir de nuestro propio cuerpo.



### **Mujer de madera**

Se mantiene erguida, en equilibrio, por la exasperación de sus contradicciones.



## **Esculturas – Johanna Hamann**

1991

Pero mi propuesta es, pues, la de la representación del cuerpo, centrada absolutamente en la materia, desde la conciencia de materia que somos.



### **Piedra Vertical**

El Cuerpo es representado por sus vísceras, son éstas, las que en esta escultura, encarnan su plenitud.



## Cuerpo blasonado

1997

Mi relación con el cuerpo empieza a ser aquí el resultado de un proceso creativo en el cual el trabajo manual transforma el material en función de una idea.

Ese pedazo de materia se convierte en “cuerpo humano” y en concepto paralelamente.

Libertad – Opresión – Ejecución – Transición.



**Cuerpo I: Opresión**

Parto de este concepto para trascender su condicionamiento anatómico, liberarla y liberarme.



**Cuerpo II: Libertad**

No sólo la materia se transforma. También el hombre a través de su relación con el arte se transforma con ella



### **Cuerpo III: Ejecución**

Es la ejecución después de la expansión,  
del acto de libertad; el castigo.



#### **Cuerpo IV: Transición**

En el cuerpo no hay poro ni tejido, ni vena ni sangre que nos permita descansar, para salir de nosotros mismos. Para escapar de las murallas de la materialidad que nos condena.



















## Cuerpo, frágil refugio

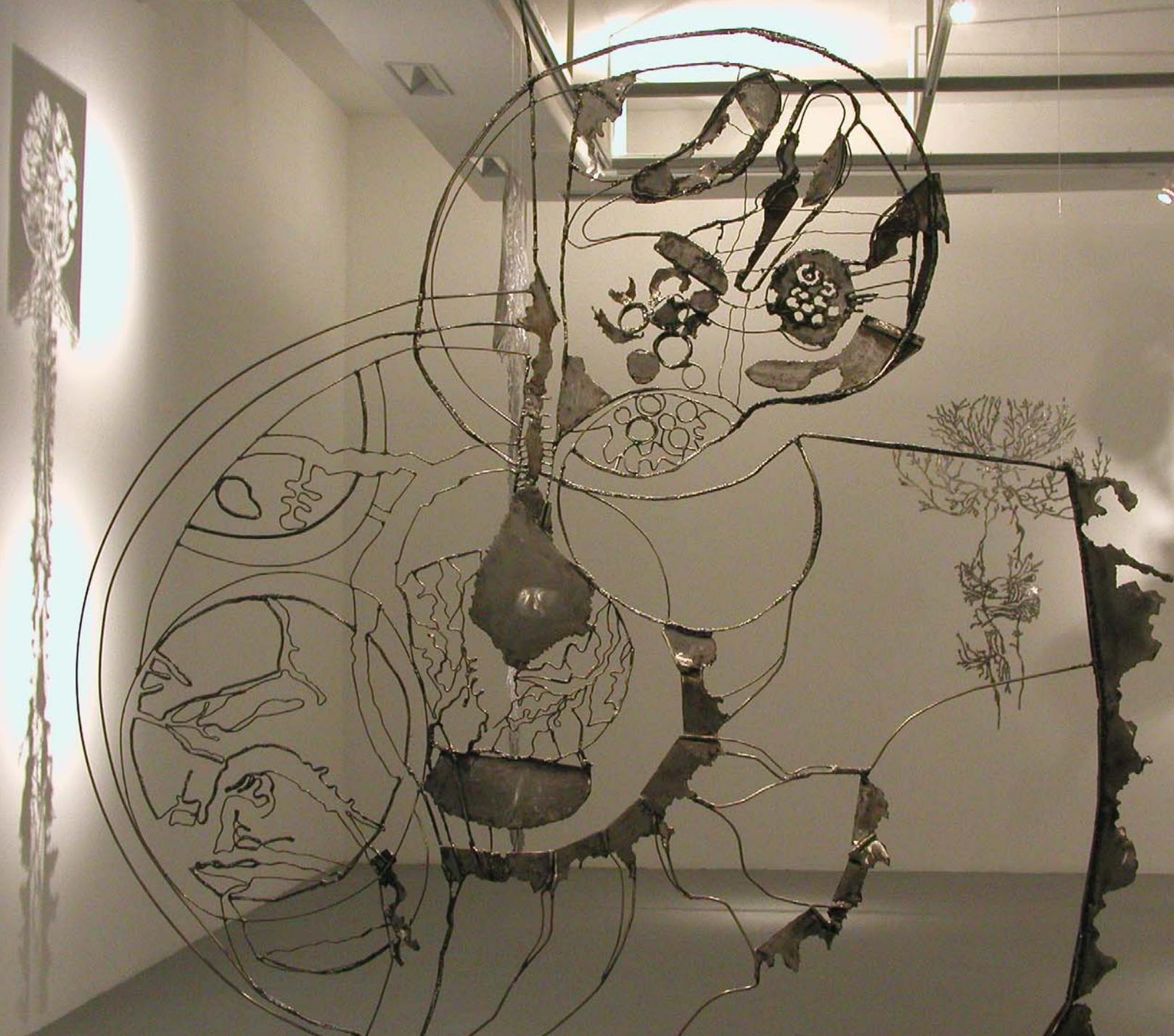
2002-2003

Me mantengo ligada al cuerpo, fiel a lo orgánico y a su corporeidad, pero mi tacto va descendiendo algunos tejidos bajo la piel.

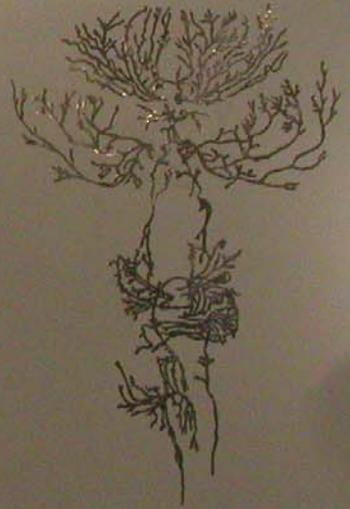
Parto desde el estallido de su materialidad; su peso, su carne, su densidad, le ceden paso al elemento mínimo que lo representa, incorporando al espacio de la escultura el aire de la sala, las sombras y el vacío.

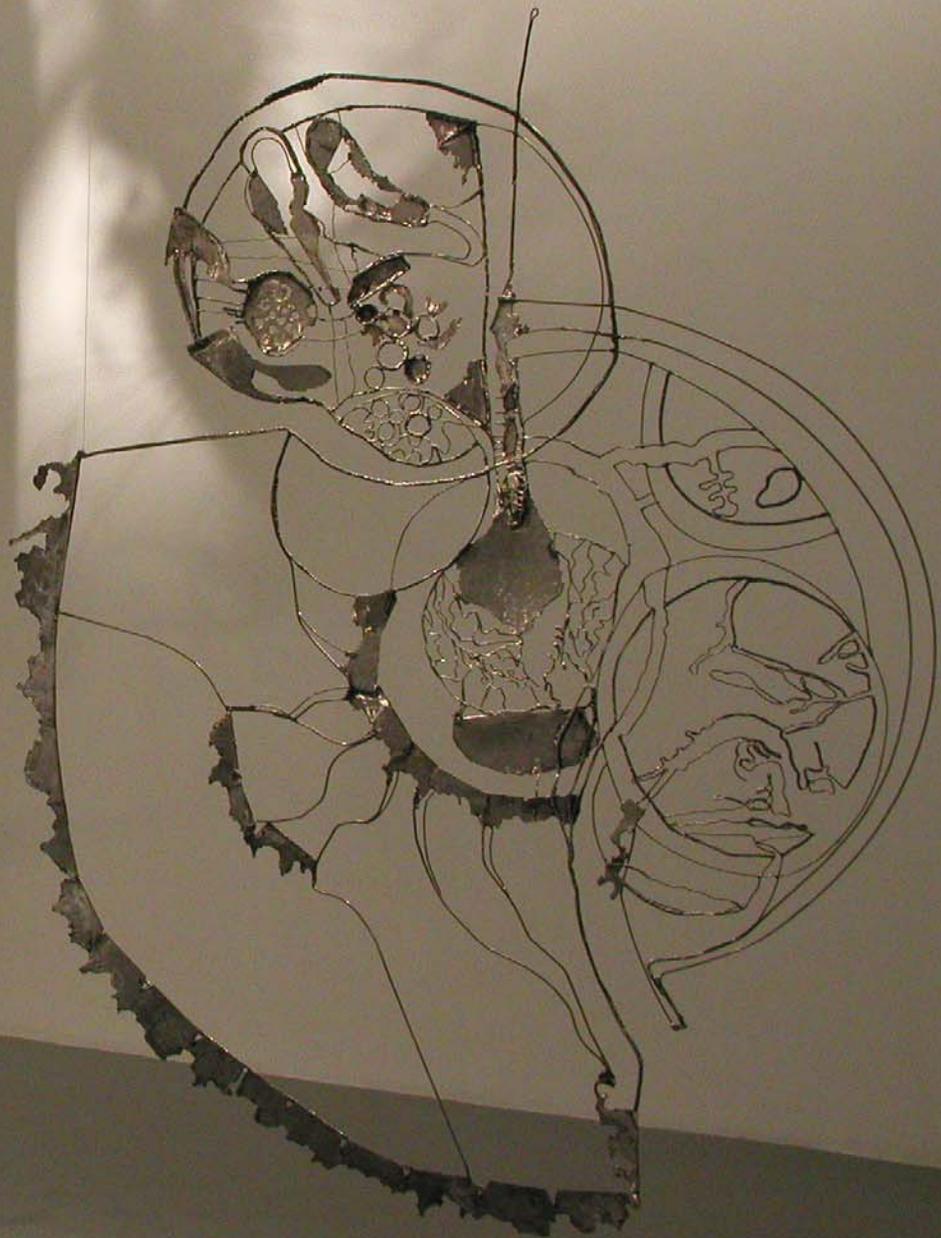
En este espacio podemos percibir que a través de todos estos dispersos fragmentos vitales, reunimos finalmente al cuerpo. Cuerpo como refugio de la vida.



















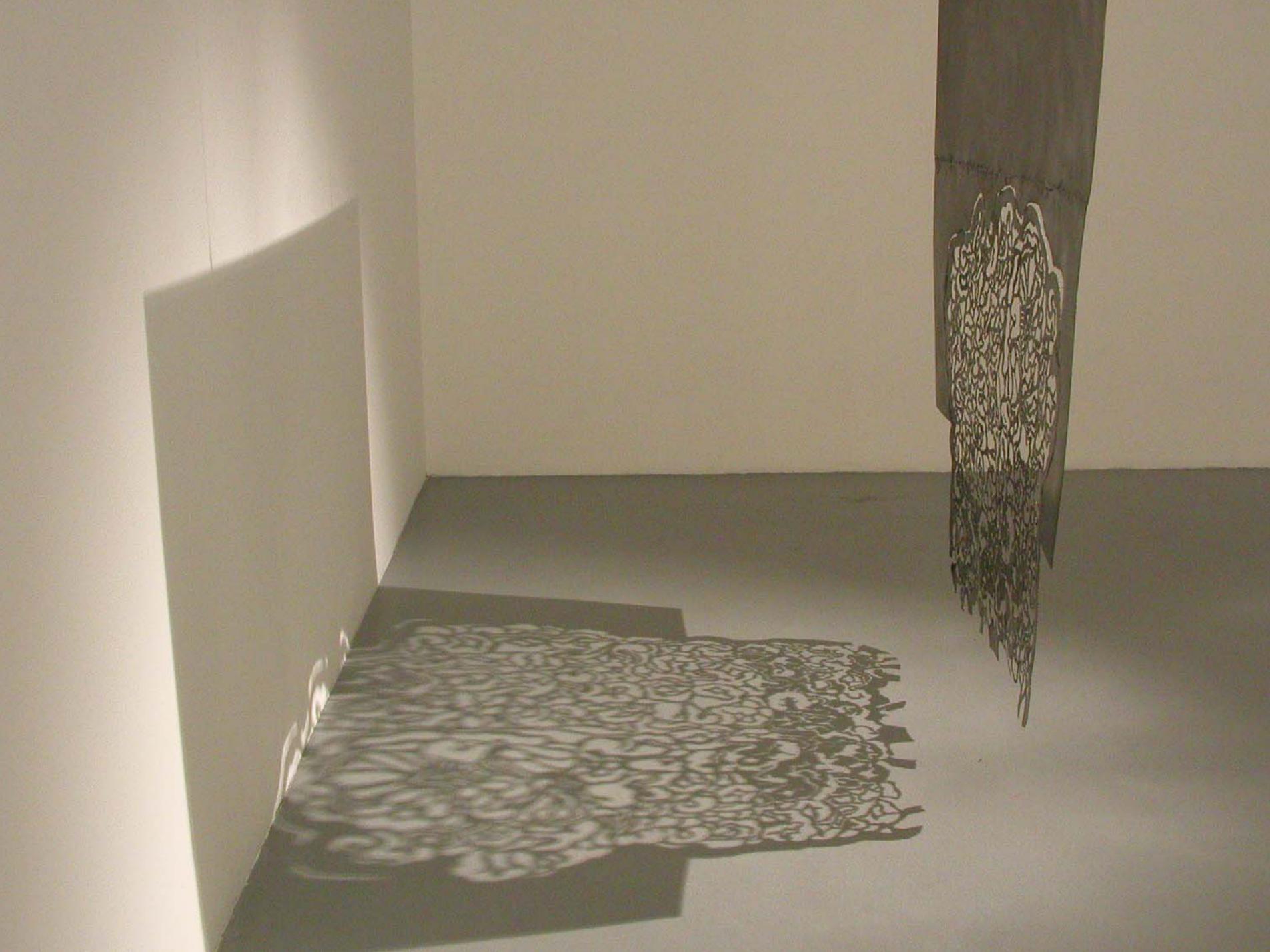


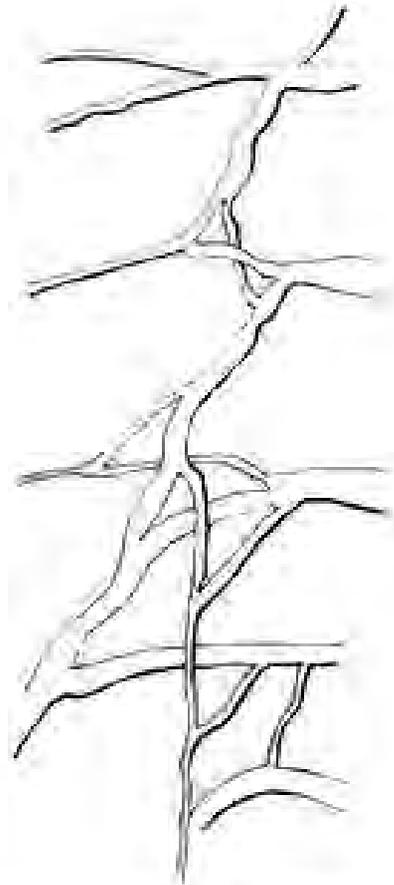


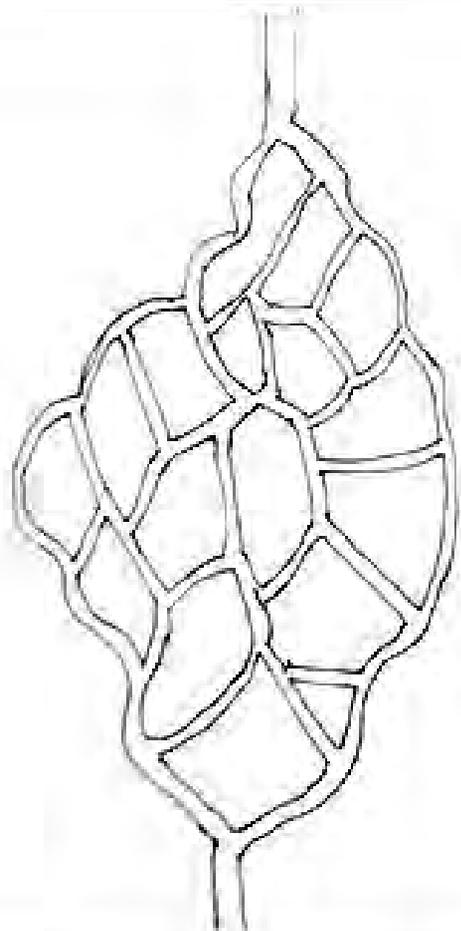


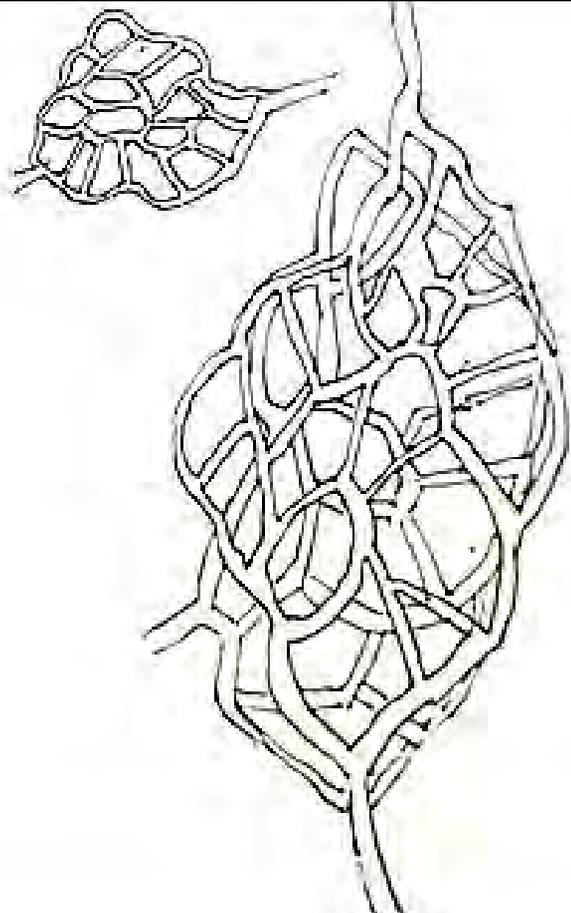
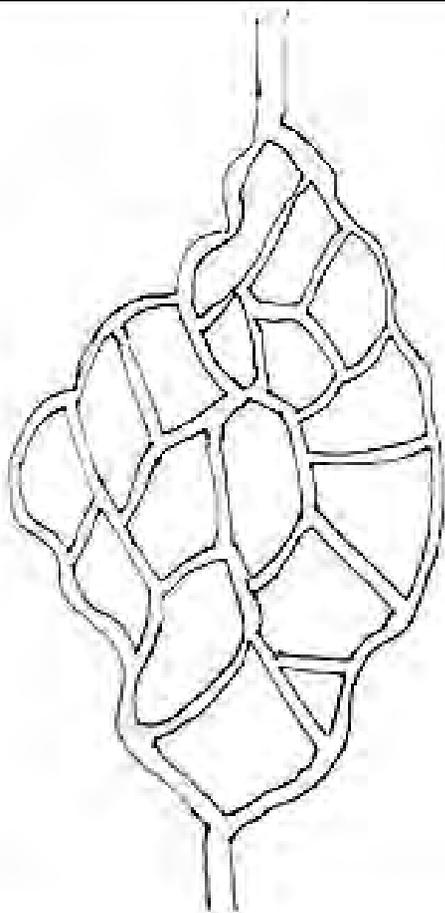


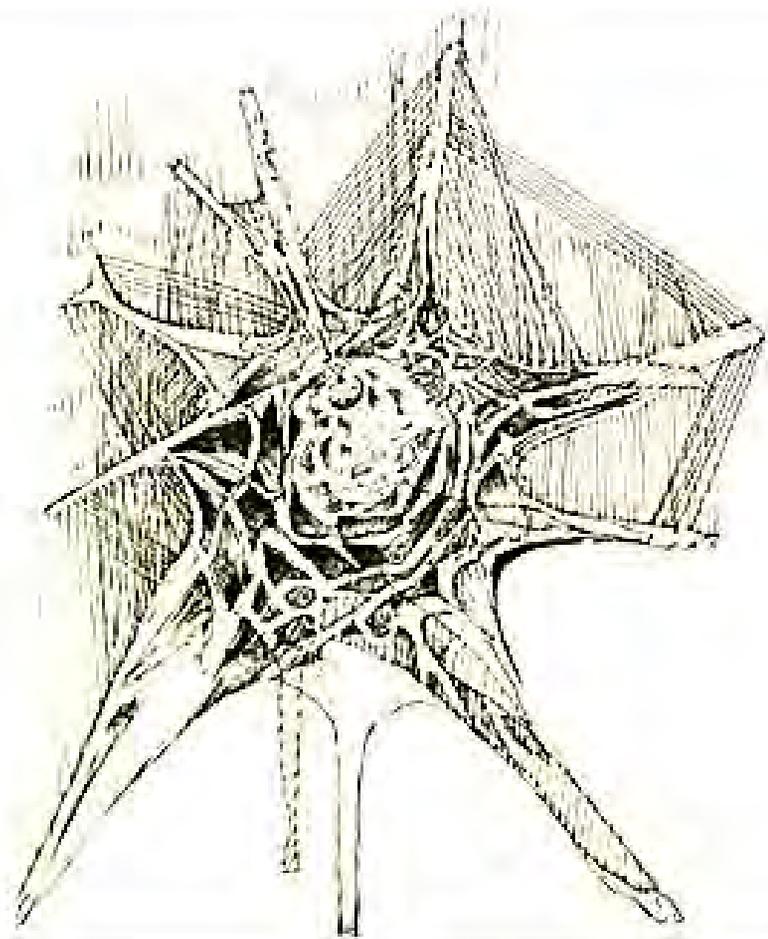


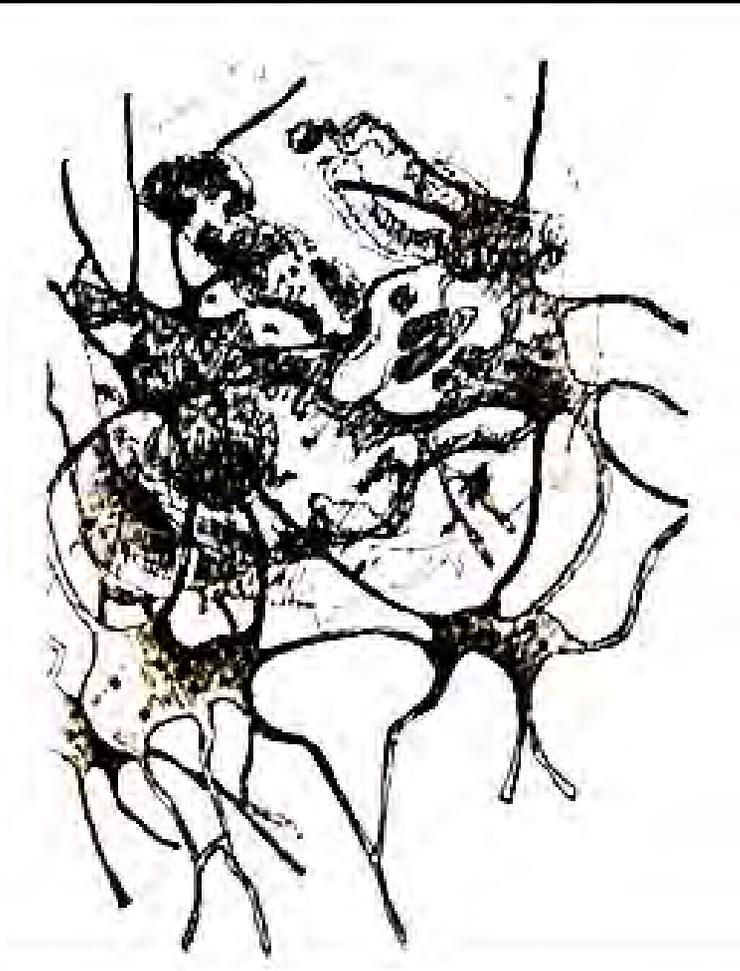


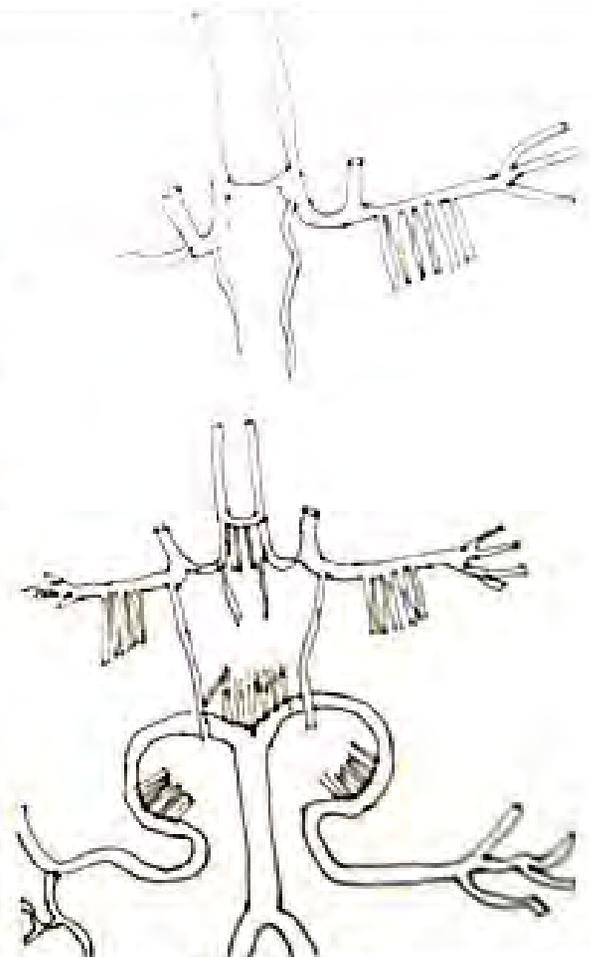


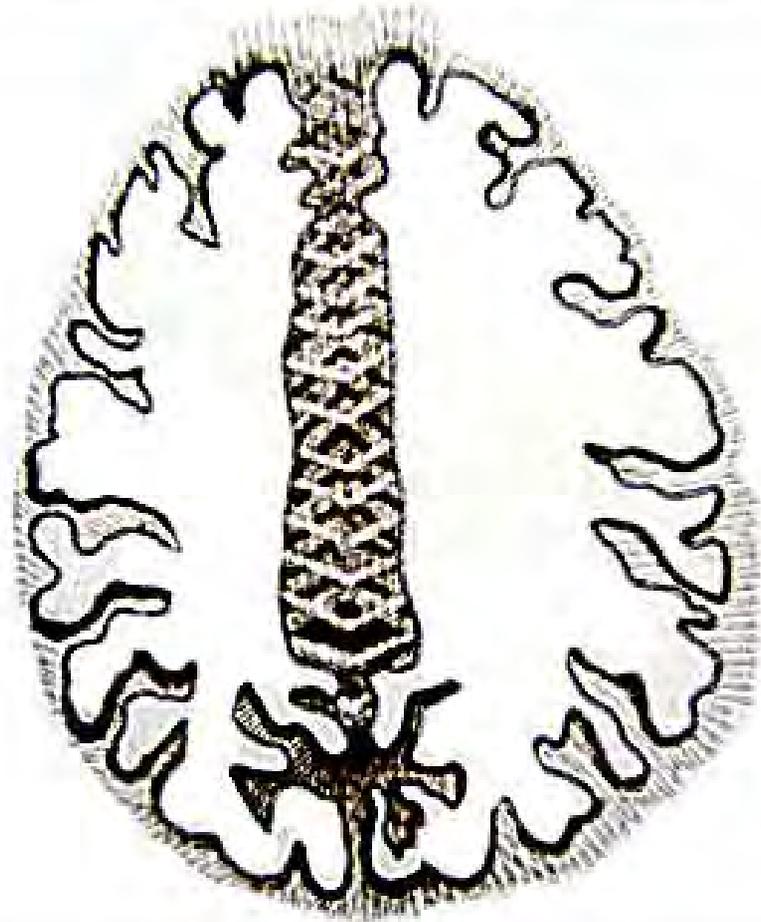


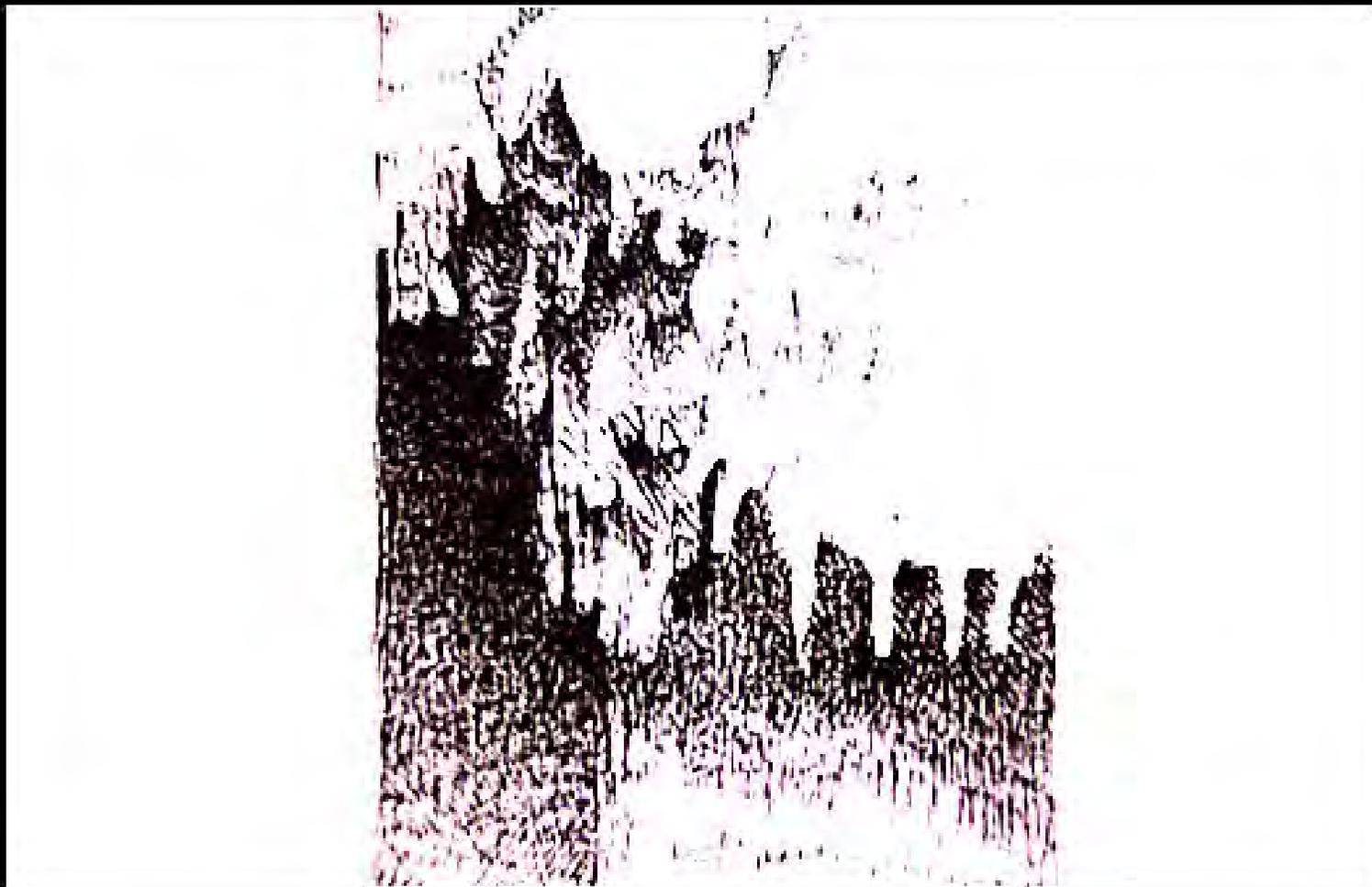




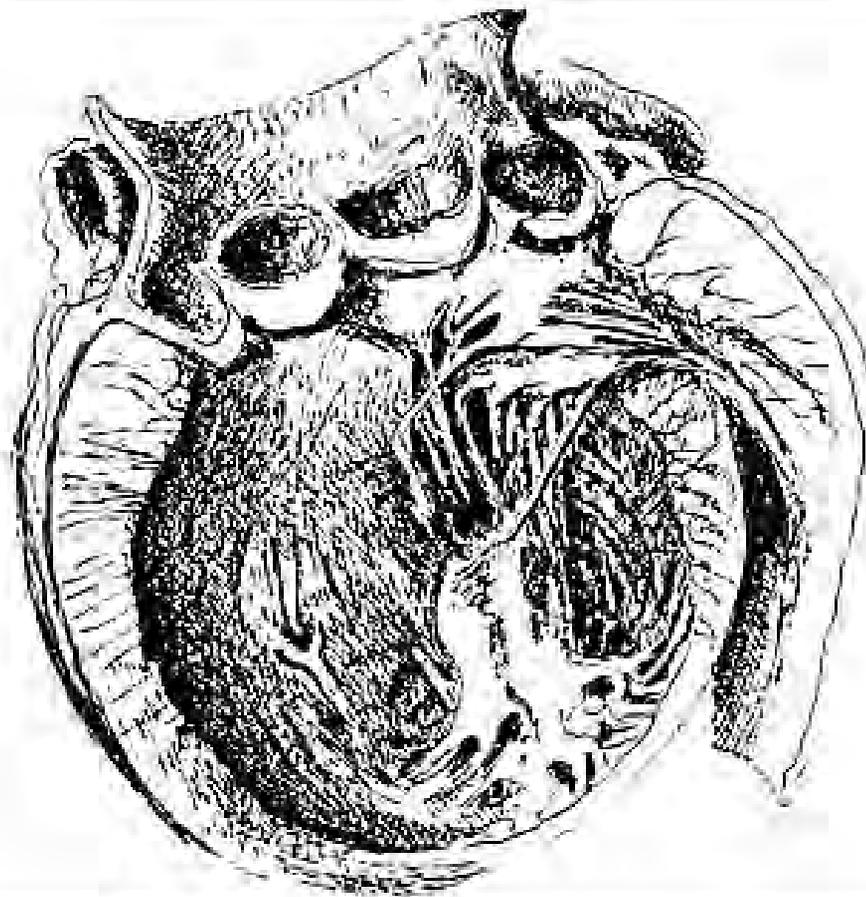


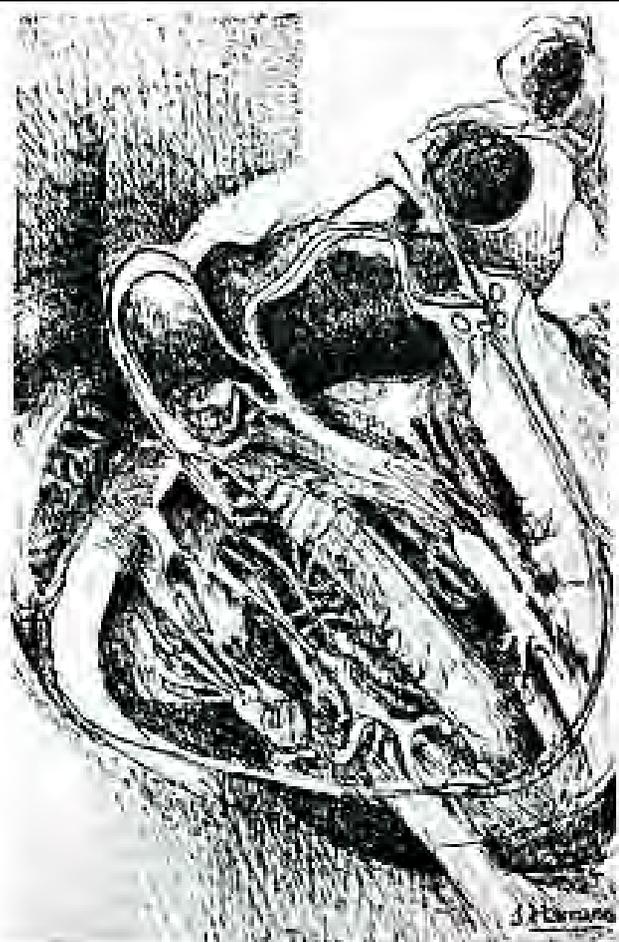


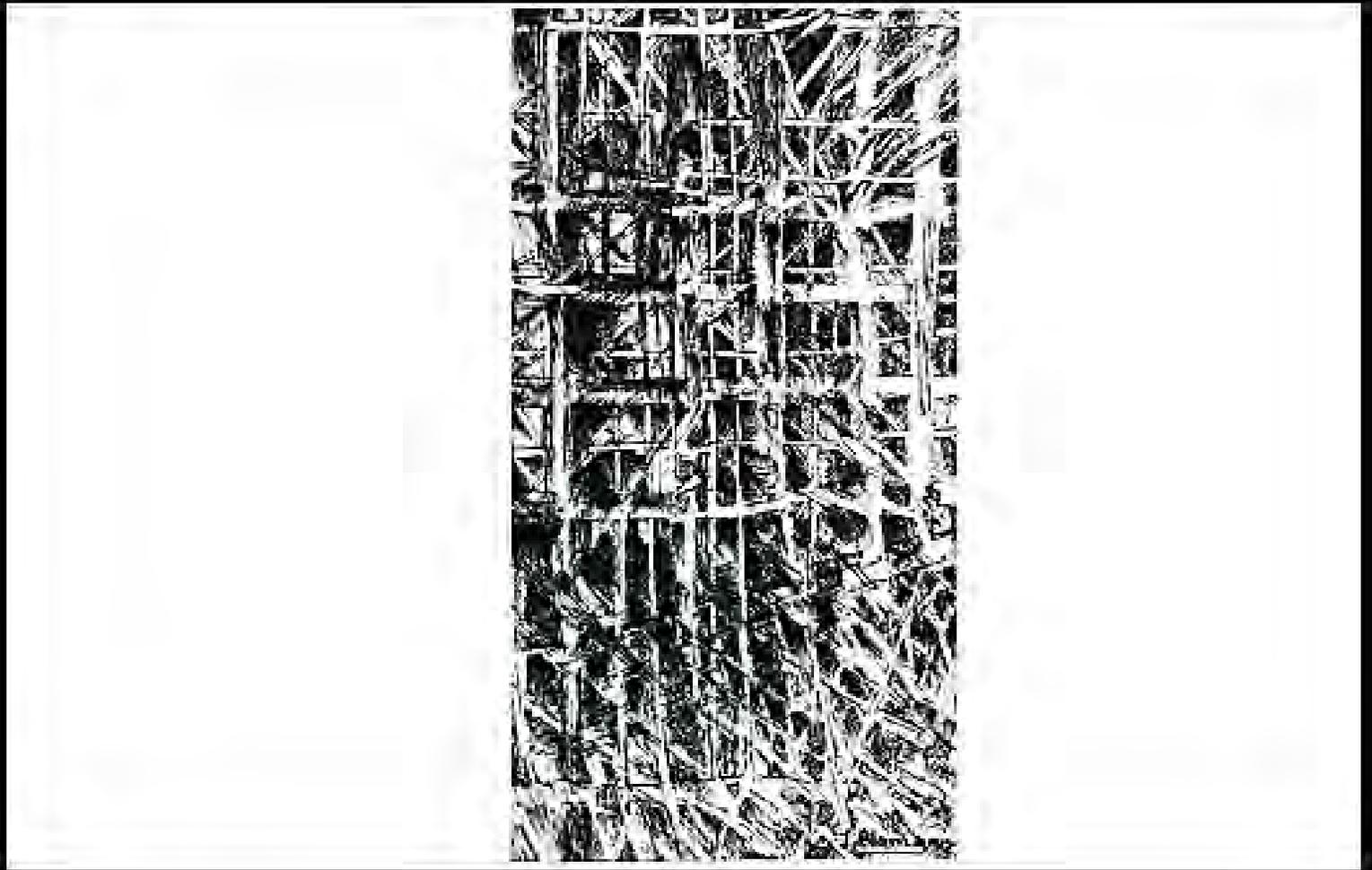


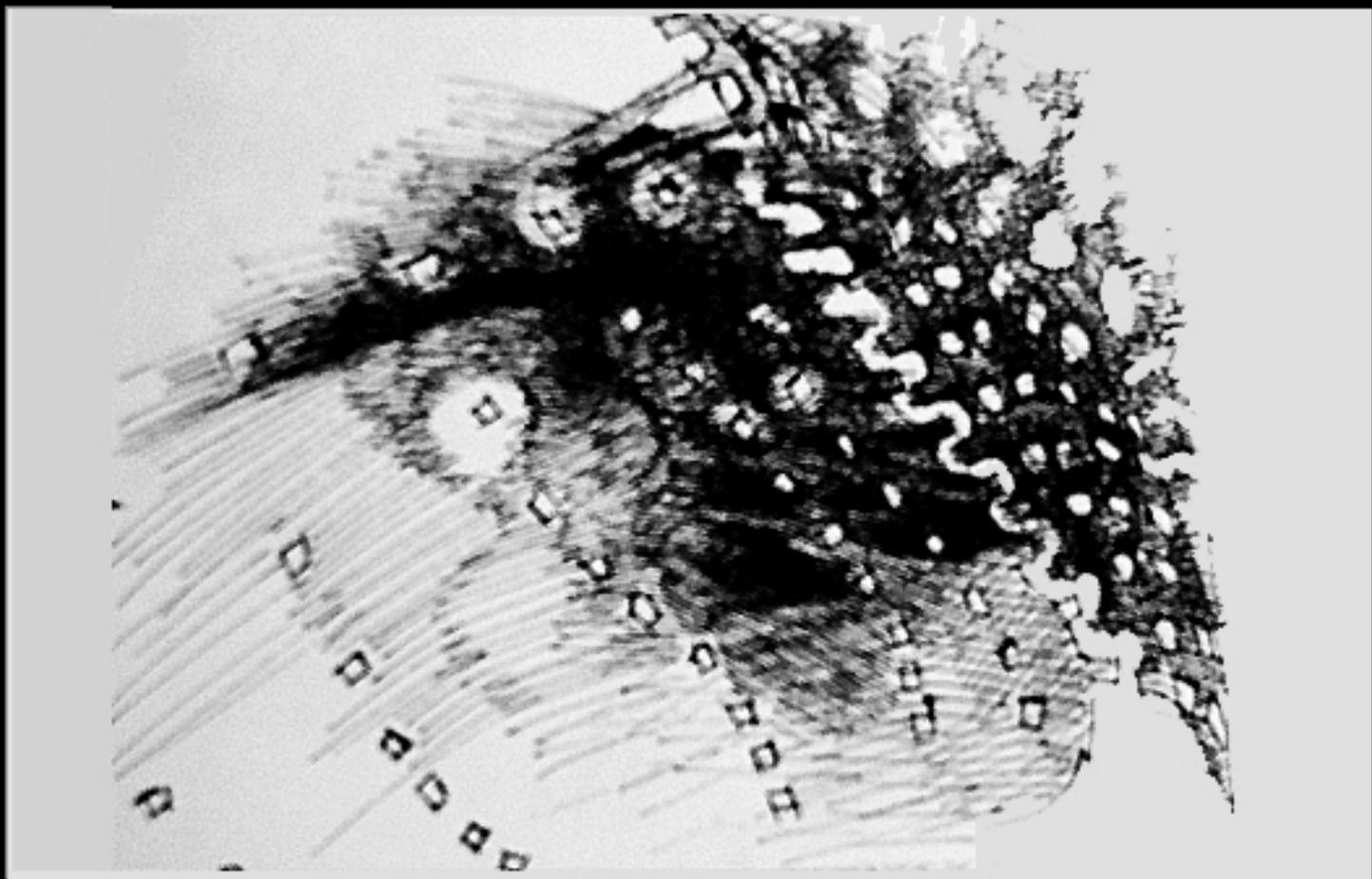




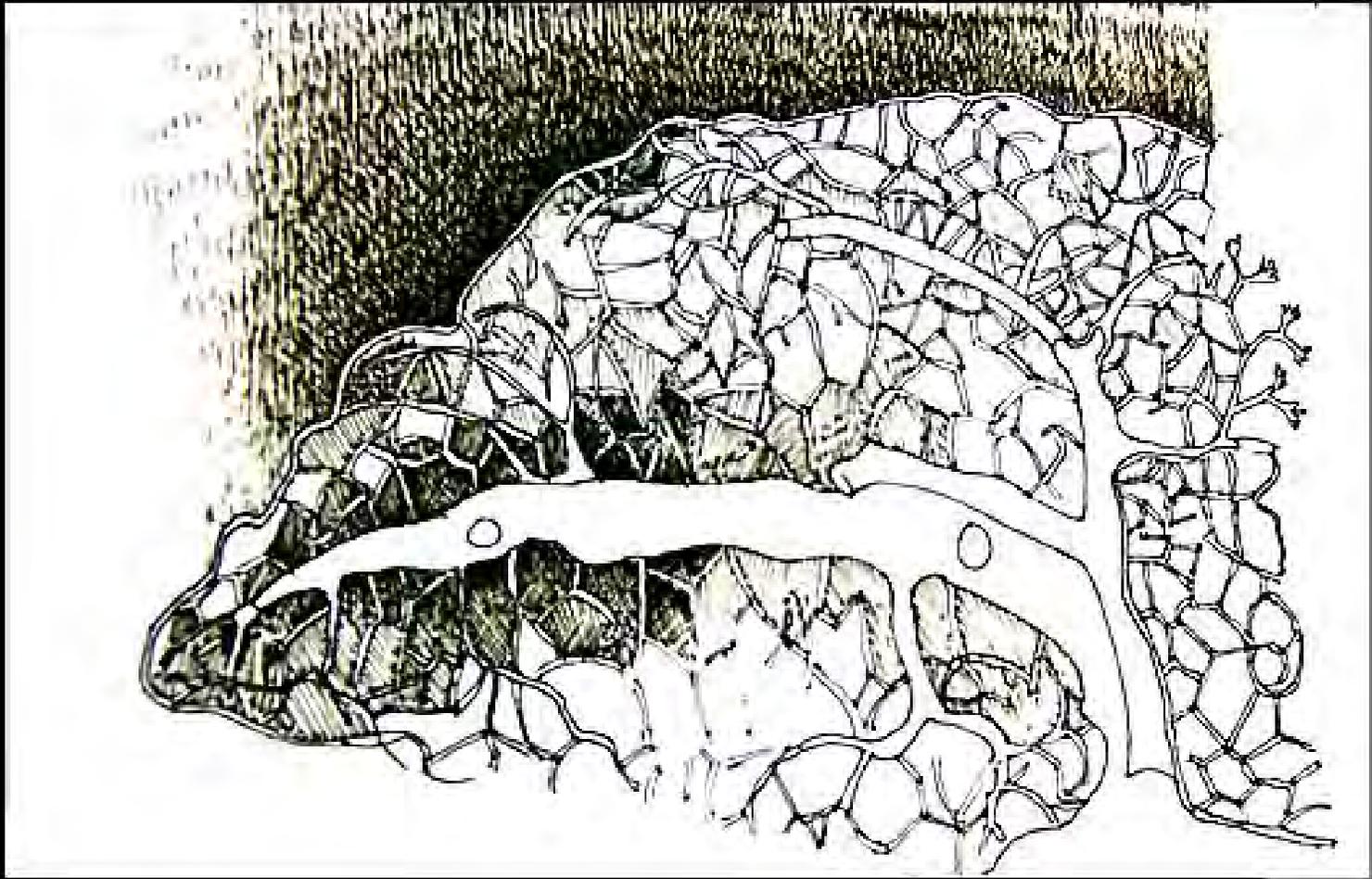


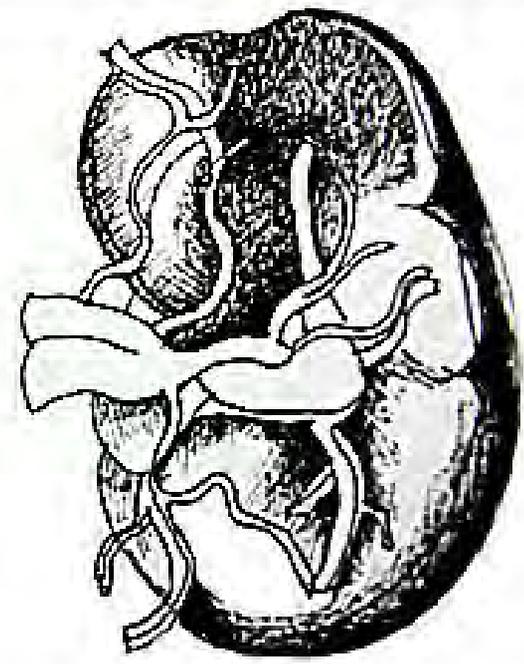
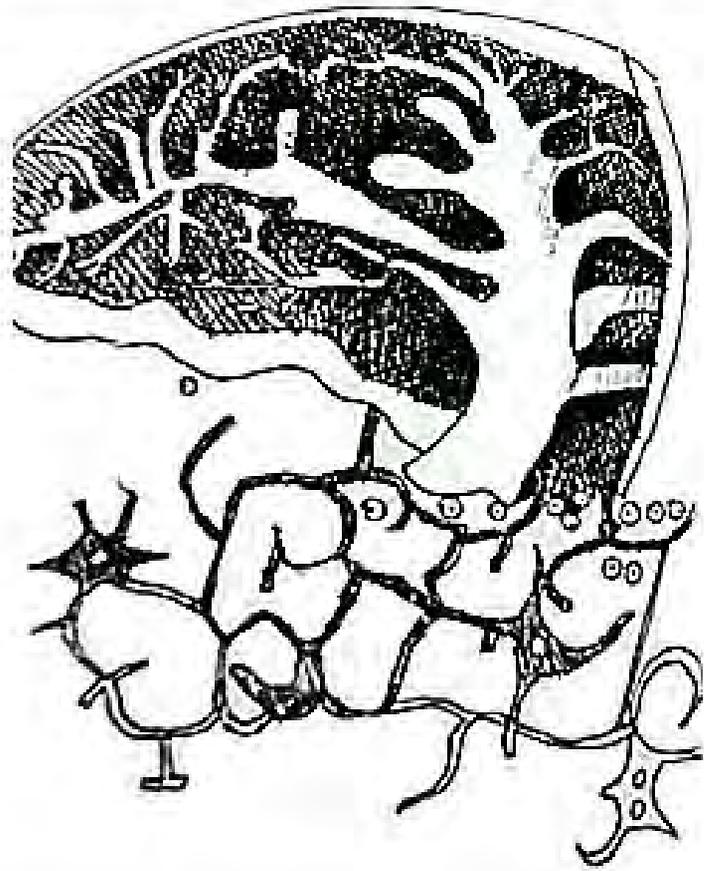




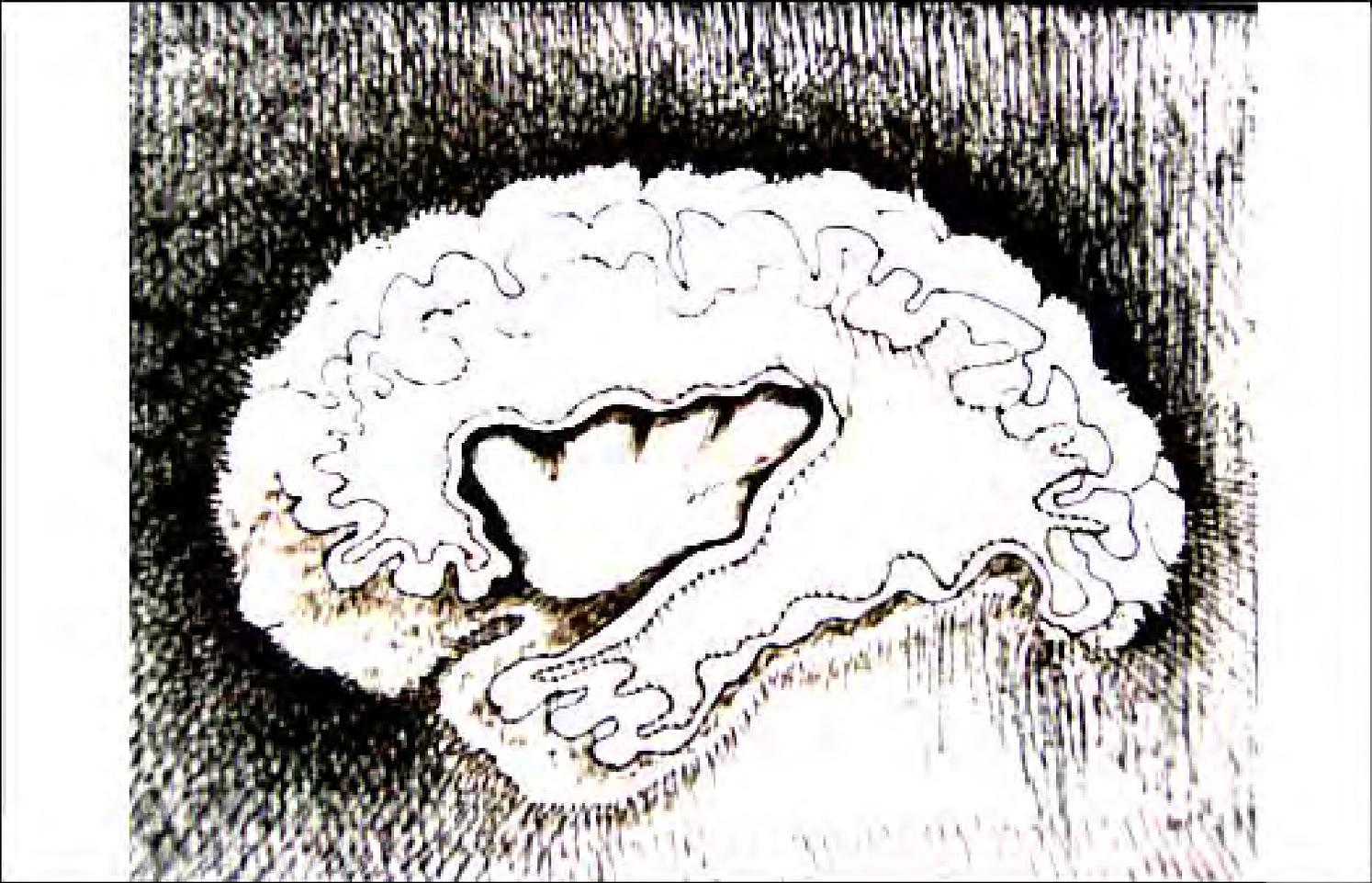




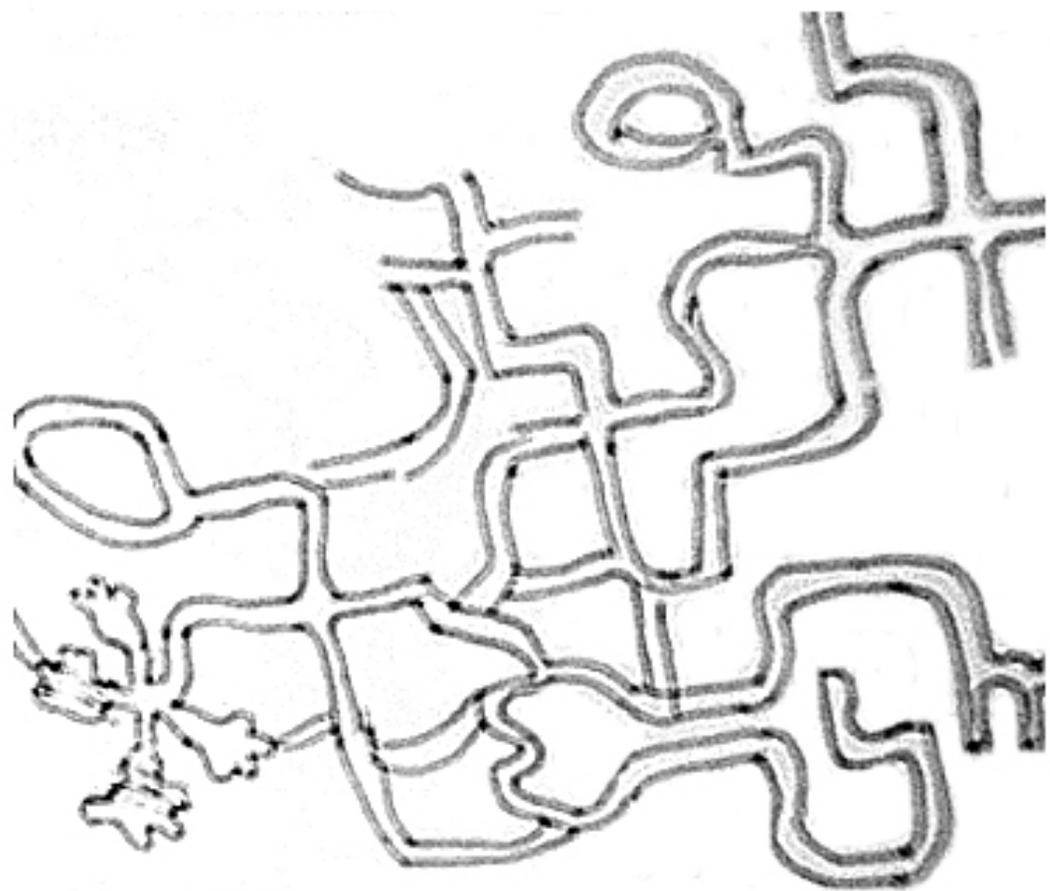


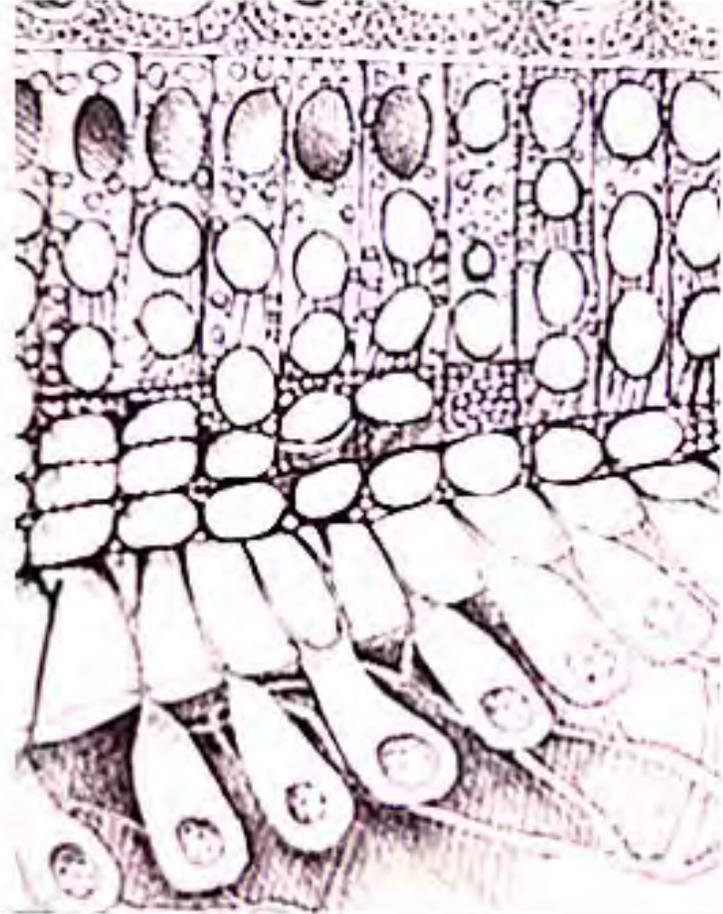




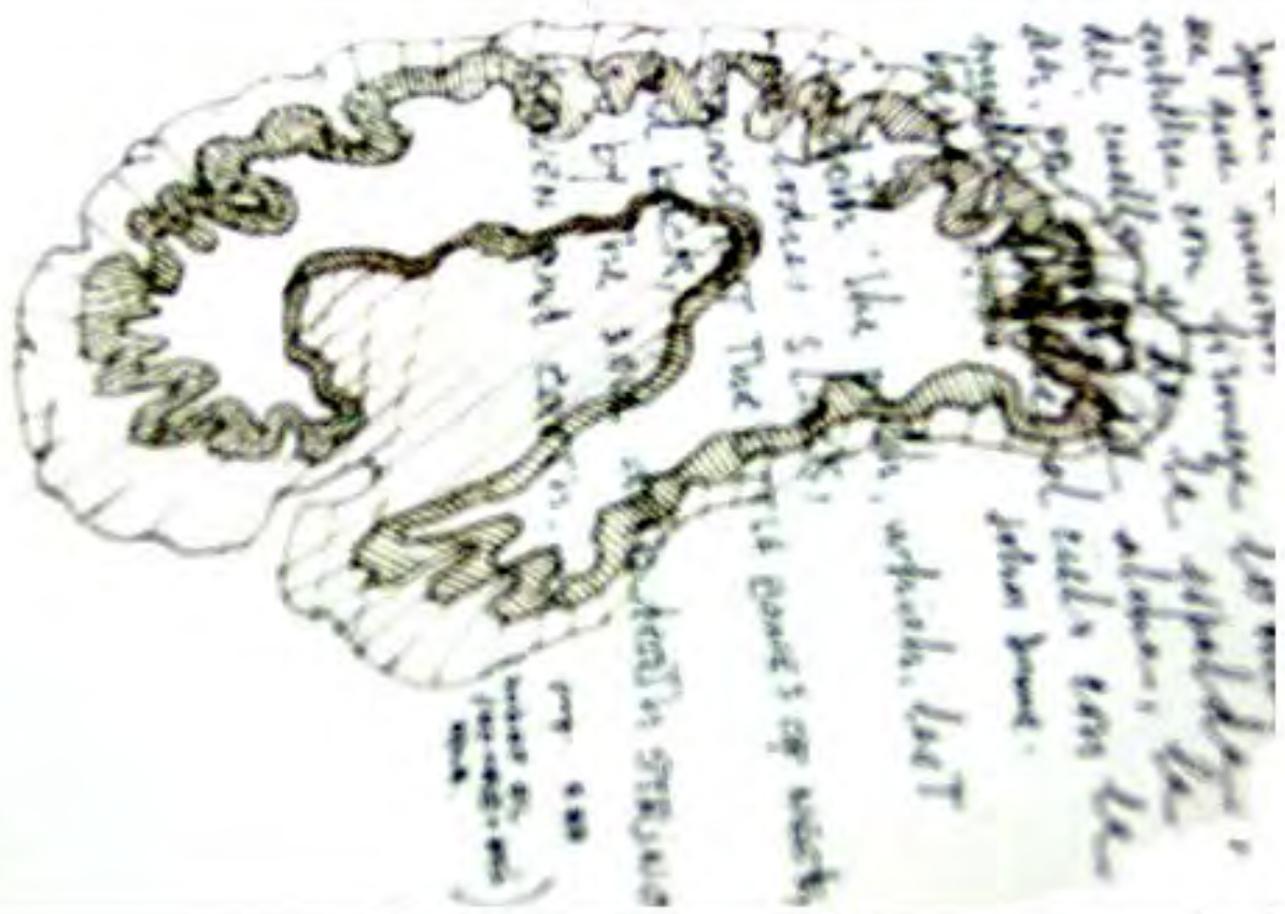


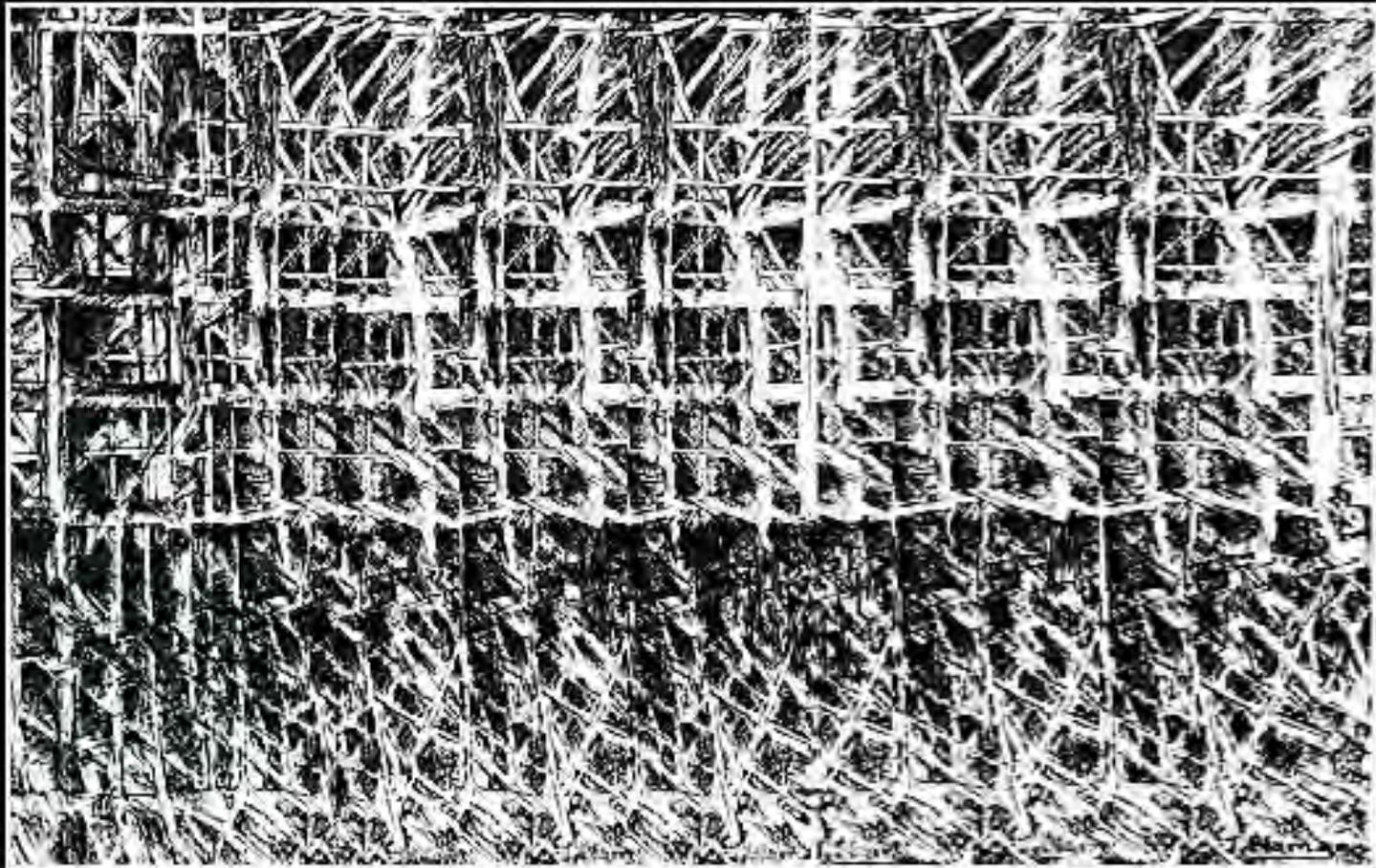














## **Textos**

Johanna Hamann

## **Fotografía**

Alicia Benavides  
Roberto Huarcaya  
Daniel Giannoni  
Paolo Cardone

## **Powerpoint**

Miguel Mora Donayre

Lima, Perú  
Mayo del 2005