36

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

" Identidad en el arte contemporáneo: algunas mujeres artistas de la segunda mitad del siglo XX."

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Verónica Sahagún Sánchez

Director de Tesis: M.A. Luis Argudín Alcérreca

México, D.F.,2002.

a Estela y María Luisa, mis abuelas

AGRADECIMIENTOS

A Conchita y Salvador tantos años de apoyo a esta causa humanitaria que es la formación de una artista ... como soy poco vanidosa...*estoy segura que el mundo se los agradecerá* ...(o por lo menos yo con todo el corazón).

Luis, maestro, quiero que sepas que tu clase fue una de las cosas más importantes que me sucedieron en la ENAP. Gracias por ser mi amigo.

A la maestra Beatriz y al maestro Marco Antonio, les doy las gracias por su apoyo en este proceso de salida de la escuela.

Maru Figueroa y Paty Soriano, ustedes han sido grandes maestras y amigas para mí. No puedo cansarme de agradecer lo mucho que de ustedes he recibido.

Ahora toca el turno a mi asesora de tesis honoraria, Marlencita...no tienes una idea de lo mucho que te quiero y de lo importante que ha sido tu amistad para mí. ¡Que viva el feminismo light!

Kazumi, nuestra queridísima oriental de confianza, muchas cosas hemos pasado juntas ...que me han hecho tener...harta confianza en usted. La quiero mucho. Cuídeselo.

Feli, Ana, Orne, Iván, Maestro Navarrete, Moni, Rubencito, Laurita, Sergio, los Gabrieles, Naomí (aunque se haya ido a la Esmeralda) esta tesis también está dedicada a ustedes, la banda que me hizo más alegre la existencia en la ENAP. Amigos, voy a llorar, los quiero mucho.

Daniel Sahagún, mi hermano. Eres una parte muy importante de mi vida. Tan importante que, mucho de lo que soy, se debe a tu presencia. Luis García Naranjo, en cualquiera de los cerros del desierto de Arizona que te encuentres, quiero que sepas que te considero como un hermano.

Alonso, Moniquitoou, LetyLetyLety, Marianita,Rafita y toda la banda de afroantillano, conocerlos ha sido un gran honor y que decir de bailar con ustedes. ¡¡Ay, ombe!!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Es muy común oír hablar de identidad en una época como la nuestra. Una de las principales características de la sociedad contemporánea (la occidental) es que sus miembros rigen sus relaciones a partir del reconocimiento de la originalidad de cada uno de ellos. Hay tal cantidad de caminos a seguir, que ahora nos enfrentamos con el problema que representa tomar la " decisión correcta" . Del gran menú servido frente a nosotros, hemos de valernos para construir una esencia particular que nos haga únicos. Como resultado, vivimos creando y desechando imágenes que claman ser representativas de las personas. Como estas imágenes son pasajeras, no es fácil tener una idea fija acerca de la identidad propia y mucho menos de la de otros. En consecuencia, la búsqueda es constante y se expande hacia todos los campos posibles. Uno de ellos es el arte.

La dinámica del mundo del arte implica a la identidad de diversas maneras. La primera tiene que ver con la legitimidad de la institución que, depende de la existencia de sujetos que reafirmen sus postulados (los de la institución) a través de la producción personal. Esta es la razón por la cual la institución del arte ha recurre a la política. A su vez, los artistas han tenido que crear una imagen que les otorgue reconocimiento. En este sentido, cada uno de los actores del mundo del arte es diferente y, son esas diferencias, las que permiten que haya un juego de fuerzas. En la actualidad, las diferencias entre los artistas se han venido delimitando a partir de criterios muy específicos. Cada uno de ellos, ha sido, en su momento, una moda. A partir de los ochenta, la terminología que tiene que ver con el origen étnico del arte y/o los artistas es insertada en el mercado internacional. Cuando se habla de arte " latinoamericano" o " africano" , todo aquel que tenga ese origen, invariablemente es asociado con cierto tipo de producción. Otra manera de división es aquella que tiene que ver con las diferencias de género. Se habla de " arte de mujeres" y " arte feminista" , así como de la " tradición masculina" . Muchos y muchas artistas, han adaptado sus métodos de trabajo de manera que, tanto la factura como el contenido de la obra, concuerden con el prototipo de la categoría que, aparentemente, les corresponde. Si no se alinean con los requerimientos de la categoría, lo más probable es que queden fuera de la institución. De tal modo, se forman grupos cuya producción se dirige a un público

muy especializado. Entonces tenemos que, de la misma forma en que sucede en nuestro sistema social, la institución se ha dedicado a fabricar opciones para que el individuo seleccione el tipo de arte que más se adapte a sus necesidades. Cuando se elige una categoría, de cierto modo, también se asume una postura. Dicha postura se torna política porque, a través de ella, el individuo se relaciona con el resto del mundo. Como consecuencia, la tendencia de ver al arte como un medio para el activismo, es parte del programa de los grupos. De una forma u otra, estos grupos pujan porque su identidad o su realidad sea reconocida, aceptada y valorada. Desgraciadamente, esta dinámica implica un combate, una división. Cada una de las categorías pide tener más espacios de exhibición; cada una de las categorías afirma que su propuesta es la mejor. Cuando se habla de divisiones ideológicas basadas en las diferencias étnicas o de género, el facismo es una amenaza latente. Es muy probable que nos estemos perdiendo de producciones excelentes únicamente porque no siguen los criterios de las modas en vigencia. Las circunstancias actuales exigen a los artistas reflexionar sobre la finalidad del arte. A lo largo de la historia occidental, podemos encontrarnos con manifestaciones artísticas que sobrepasan la nacionalidad, la etnia o el género, por eso, han sido llamadas universales. Este tipo de trabajos ha logrado reconciliar a la humanidad con la humanidad misma y no con un sector de ella, como lo hace las categorías actuales. Siguiendo esta idea, nos vemos en la necesidad de explicar lo que implica la universalidad en el arte.

La formación de una tradición, entendida como las ideas, manifestaciones artísticas y costumbres de un pueblo, está directamente vinculada con su cosmovisión. El papel de los mitos es el de proporcionar modelos de comportamiento representándolos en sus héroes. De esa manera surgen los valores morales (o los universales) de un grupo y, como consecuencia, de la época. Seguir el ejemplo del mito es sinónimo de pertenencia ya que los particulares imitan aquella imagen de virtud que identifica al grupo del cual son originarios. En los relatos, se mezcla la " realidad" con los productos de la fantasía. Como consecuencia, la tradición es una amalgama de ambos y su historia es una compilación de relatos de todo tipo. Aquellos aspectos más sobresalientes en la historia de una cultura son su universal. Según la estética kantiana, el objeto que se hace acreedor al calificativo de universal es aquel que logra llamar la atención de una mayoría. Esa mayoría lo reconoce

como objeto digno de contemplación, sancionándolo como un producto del genio humano. Kant ha llamado a esta situación " sensus comunis" . Este sensus comunis es renovado o enriquecido conforme la historia avanza. Ahora bien, según Kant, el objeto estético debería trascender las barreras culturales y, más aún las lingüísticas, para aportar un chispazo que alumbra el camino del existir humano. De ahí que se usen expresiones como arte, literatura o historia universal. Mientras, lo particular son todos los posibles candidatos a la universalidad que existen dentro de una sociedad. Cada elemento es un genio en potencia con la capacidad de modificar al *centro* y, como consecuencia, él mismo ascender a la universalidad. Sin embargo, mientras esto no suceda, el sujeto seguirá perteneciendo a la *periferia.*

Lo particular es una experiencia, por eso pertenece al plano de lo subjetivo; es la realidad privada del sujeto. Desde esta perspectiva, lo universal es el consenso que facilita nuestra interacción en la vida cotidiana. Para lograr una interacción, hay que conciliar la realidad subjetiva con la general. O en otras palabras, es necesario que la ley sea asimilada, a través de la experiencia, por el sujeto pues, a final de cuentas, es ella el único medio que tiene para conocer al mundo. Pero, siempre hay un espacio de indefinición entre el yo y el resto del mundo. Para llegar a un punto de encuentro, es necesario que cada particular de el cause indicado a su proceso de asimilación. El arte es uno de los medios que hemos encontrado para establecer conexiones entre el mundo interior (del sujeto) y el mundo exterior (al sujeto). En el Nacimiento de la Tragedia de Nietzsche, las fuerzas naturales son representadas por Dionisos. Apolo, por su parte, corresponde a aquella capacidad humana, de aprehender y controlar a las fuerzas de la vida. " *Sólo el arte* (Apolo) *hace posible la vida* (Dionisos)" , dice Juliana González, [1] para explicar la relación entre el dios de las artes y la razón y, el de la energía vital primigenia. La actividad de Apolo es ordenar lo que en su estado primario es caos. Apolo, el artista, organiza para construir un lenguaje y así, hablarle al mundo. Dicha construcción es el puente que conecta su capacidad de percepción con la naturaleza (o la vida)[2]. Si el discurso cuenta con suficiente elocuencia,

[1] Ensayo el héroe en el alma, EL HÉROE EN EL ALMA. Tres ensayos sobre Nietzsche. 2ª.ed.Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.México. 1996. pag.14.
[2] Gregory Bateson habla de la relación mente-realidad en su libro Espíritu y Naturaleza.

es una nueva contribución al acerbo de los universales, cuya única finalidad es iluminar el tránsito de las particularidades, es decir de la humanidad, por el mundo.

Un dúo paralelo al nietzscheano es el que propone Schiller con el juego estético que está integrado por el impulso formal y el vital. Primero, viene el vital que es la necesidad de saciar las necesidades inmediatas del cuerpo muy bien enunciados en el título de la película china: comer, beber y amar. Este impulso, solo, no lleva más que al exceso y, como consecuencia, a un estado caótico. Este es el estado orgiástico; es Dionisos. Por su parte, el impulso formal es la capacidad intelectual propia del ser humano que, de no ser atendida por este, lo llevaría a la disolución de su individualidad; es Apolo. El impulso formal es el que logra los acuerdos universales. Sin embargo, un exceso formal, en lugar de favorecer al crecimiento de la vida, forja las condiciones para expresiones fanáticas devastadoras como el facismo; un exceso de ideología en el objeto artístico elimina las posibilidades que este tiene de ajustarse a cualquier público. La única salida posible es mantener a estas fuerzas en equilibrio. No hay medidas exactas, Schiller propone un equilibrio a través del juego de ambas fuerzas. Gracias a este juego, lo que se da es un espacio nuevo donde el ser humano puede encontrar la libertad y contagiarla a sus compañeros a lo largo del viaje de la vida. Schiller propone que el arte es una barca que sirve para sortear los mares de la existencia. En la vida estamos constantemente oscilando entre lo universal (Dionisos) y lo particular (Apolo); cuando el movimiento para, también lo hace nuestra existencia. El juego estético, o la producción de imágenes, expande la conciencia. A través del ejercicio de la voluntad, podemos descubrir nuestras capacidades creativas. Cuando miramos nuestras capacidades, podemos saber un poco más sobre lo que nosotros somos. La diferencia que hace a la vida mejor o peor, es la conciencia con la que se participe de ella. Entonces, la conciencia de la que estamos hablando es la de nosotros mismos.

Una obra de arte es un ejemplo ideal de la relación entre lo universal y lo particular. El objeto artístico es particular porque proviene de la experiencia individual del artista, y también, es universal porque tiene la capacidad de ajustarse a las circunstancias de cualquier espectador y, así, remitirlo a su propia subjetividad. Este tipo de obra no requiere ser clasificada en un grupo o, provenir de un programa ideológico y, sin embargo, nos

permite encontrar la identidad de una forma más verdadera, más profunda que aquella que ha adoptado la institución contemporánea. La diferencia es que una obra universal no nos da respuestas definitiva, más bien, genera un movimiento interno que despierta y orienta la búsqueda.

Las mujeres artistas, son piezas, engranajes valiosos del sistema que es la institución contemporánea. Las circunstancias históricas que han afectado la participación de las mujeres son diferentes a las de los hombres artistas. Ellas habían sido mantenidas al margen de prácticamente todos los aspectos que conforman al medio artístico: formulación de teorías, beneficios económicos, espacios de exhibición y, como resultado, reconocimientos al mérito artístico. Sin embargo, el siglo XX es un escenario de cambios muy favorables para la mujer artista. Su inclusión y reconocimiento en la academia, han generado una serie de cambios que involucran a la totalidad del arte contemporáneo. No nos interesa quedarnos con la idea del grupo en este trabajo. Si bien las mujeres artistas podrían ser asociadas a las tendencias que hablan de " arte de mujeres" , la intención es revisar la obra de algunas artistas que plantean a la identidad como una pregunta importante para su trabajo. Como la identidad es una búsqueda común para todos los somos parte de la sociedad contemporánea, su obra tiene mucho que ofrecernos.

Esta investigación incluye una recopilación de la información más indispensable para obtener una visión amplia sobre el papel de la mujer en el mundo del arte. Específicamente, esta tesis busca hablar de la obra de artistas mexicanas. Uno de los contratiempos que se han tenido que resolver para lograr un texto con cierta coherencia, es la ausencia de literatura que registre la obra de las mexicanas contemporáneas. Las fuentes más accesibles en este sentido son los texto de presentación en sus propios catálogos y uno que otro artículo. La primera solución a dicha carencia ha sido la realización de entrevistas a las artistas y, otra, la de recurrir a testimonios ya sea de ellas o de especialistas, recogidos en conferencias. Algunas artistas extranjeras han sido incluidas en este texto porque su obra se presta para explicar las diferentes situaciones en las cuáles la identidad se ve cuestionada. Además, la producción de estas mujeres comparte similitudes

con el trabajo de algunas de las artistas mexicanas. De manera que nos servirán como un punto de referencia más en el estudio de nuestro tema principal: la identidad.

El primer capítulo, tiene como objetivo el estudio del universo o la totalidad que es el mundo en el que vivimos. Más concretamente, nos referimos al mundo civilizado, el que en pocas palabras, nosotros mismos hemos creado. De su comprensión podemos partir para explicar los detalles. Aquel que nos interesa particularmente es el arte. En el segundo capítulo, el de *el centro y la periferia*, pasamos a un nivel menor en el que la institución del arte se vuelve nuestro cosmos. Comprender su dinámica implica el entendimiento de cómo se relaciona con los mecanismos de la sociedad en general. Desde ahí, abordaremos la relación que tiene la propia institución con quien participa de ella, en este caso, la mujer artista. Para pertenecer a la institución, cualquier artista, de una forma u otra, ha de circunscribirse dentro de sus reglas. Actualmente, la institución abarca a muy diversos tipos de artistas y, pareciera que su regla es la de que no haya reglas. Sin embargo, justamente ahí es donde residen sus mecanismos de control. La regla es que haya una pluralidad de manifestaciones. Esas manifestaciones por más numerosas que sean, si tienen sus limitantes. Son estas las que analizaremos en el capítulo. Además, estudiaremos el papel de la mujer a partir de dichas convenciones. Después, en el tercer capítulo que corresponde a *lo público y lo privado*, vamos a describir los ámbitos sociales en los que el arte tiene o puede tener participación; las problemáticas surgidas de cada uno de ellos, son los temas que las artistas aprovechan para elaborar sus enunciados visuales. También, hay obras que tienen que ver con vivencias personales. Estas últimas sin embargo, pueden concernir a la generalidad según la forma en que sean abordadas por las artistas. Finalmente, en el capitulo que corresponde *al mundo y al individuo*, se ahonda en el aspecto personal de la producción de la obra. Aquí el punto de partida es la propia artista y sus experiencias. La intención es ver como se puede acceder de lo particular, por medio del arte, hasta la universalidad.

CAPÍTULO 1

La época contemporánea

Nuestra época es el resultado de innumerables acontecimientos a lo largo de la historia universal. Podemos identificar algunas causas inmediatas en un periodo, relativamente reciente, donde se da el nacimiento de la sociedad tecnológica y científica. Esa sociedad marca el inicio de lo que ahora conocemos como la época moderna. Durante el desarrollo industrial e intelectual que se suscita en Europa entre los siglos XVIII y XIX, la tecnología avanza rápidamente sustituyendo y facilitando mucho las labores manuales. Ahí, el conocimiento tiene primacía sobre la religión. Con la revolución industrial, se plantea la promesa de " bienestar para todos" . Dicha promesa marca el inicio de la etapa que conocemos como modernidad. Así pues, la modernidad significa el arribo a la tierra de la utopía. Ahí, cada individuo tiene los recursos económicos, el espacio, el tiempo y la libertad para ser lo que decida ser. Para explicar mejor esta idea tenemos la descripción que hace Lyotard, *" El progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas liberará a toda la humanidad de la ignorancia, de la pobreza, de la incultura, del despotismo y no sólo producirá hombres felices sino que, en especial, gracias a la escuela, generará ciudadanos ilustrados, dueños de su propio destino."* [3]

Paralelamente al desarrollo industrial, aparecen corrientes que se oponen al orden positivista que se establecía, en el cuál la razón tiene primacía sobre las necesidades espirituales del ser humano. A estas corrientes se les otorga el nombre de románticas. Isahia Berlin, se encuentra con el problema de definir la época romántica pues, para él, lo primordial es comprender un contexto generalizado. Las maneras en que el romanticismo se desarrolla varían de país a país y/o de comunidad a comunidad. Resulta interesante leer un comentario de un estudiante de Berlin donde define al Romanticismo como una época de una enorme variedad de escritos, corrientes y escritores:

---

[3] Lyotard, Jean- Francois. LA POSMODERNIDAD (explicada a niños). Tra. Enrique Lynch 4ta. Reimp.Gedisa Ed. Barcelona. 1996. p.97

" ...luego de la discriminación de los distintos romanticismos llevada a cabo por Lovejoy, no debería haber mayor discusión acerca de lo que fue, en realidad el Romanticismo. No fue otra cosa que una variedad de doctrinas estéticas, algunas de las cuales estaban conectadas lógicamente con otras y otras que no lo estaban, y todas fueron llamadas por el mismo nombre. Este hecho, sin embargo, no implica que hayan tenido una esencia común." [4]

Hay quiénes, de entre los románticos, defienden todo lo incompatible con la razón como la magia, el misticismo y la religión. Muchos reencuentran a Dios en la naturaleza para, de esa manera, dar una carga de emotividad a su existencia. Hacer arte, en muchos de los casos, es ir en busca de un reencuentro con el Espíritu. Esa es la *aspiración trascendental* a la que la universalidad romántica se refiere. La era Romántica inunda al mundo con la pasión por la libertad y nos la deja como herencia. Su gran ambición es poner al ser humano, con todas sus pasiones, emociones y, sobre todo, sus decisiones, en el primer plano de importancia. De modo que, cada individuo tiene la posibilidad de afirmar la valía de su persona con la seguridad de ser único. Esta visión del mundo es la que propicia la aparición del concepto de identidad. El reconocimiento de las diferencias entre los seres humanos es la pauta para establecer los nuevos sistemas político-sociales, así como los valores morales a seguir. La idea del reconocimiento de los derecho inalienables de los seres humanos comienza con la revolución francesa pero se ha ido sofisticando a lo largo de los siglos, para llegar a lo que ahora conocemos como derechos humanos. En esta sociedad, ser diferente es un derecho. Más aún, siendo cada uno de los hombres y mujeres distintos, en teoría, todos son igualmente merecedores una vida completa y rica. A esto nos referimos cuando hablamos de la igualdad en la diferencia. Sin embargo, en los hechos esto no ha sucedido así. Más adelante veremos como un grupo específico se ha apostado en el *centro* de nuestro sistemas sociales, políticos y económicos. Aquellos que no comparten las características generales de este grupo son la minoría (*periferia*) que, se ve obligada a tomar cualquier concesión (caridad) que el poder le quiera otorgar.

---

[4] Isahia Berlin, LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO. Editado por Henry Ardí.Ed. Taurus.Madrid.1999, pag. 40

Entre revoluciones filosóficas y científicas, se da una revaloración generalizada de las capacidades del ser humano. El pluralismo es un fenómeno de reorganización de las estructuras sociales que, desde luego tiene su impacto en el arte. En este terreno, se puede decir que es un replanteamiento en cuanto a los modos de hacer y ver, donde la libertad es el móvil principal; significa liberar al arte de dogmas formales, proponiendo lineamientos más sutiles en su valoración. La época actual se asemeja a la romántica en cuanto a que la sociedad está compuesta por una variedad de personas que defienden su sensibilidad y sus ideales; esta es la defensa de lo particular. En lo que se refiere a la institución del arte, teóricos como Arthur C. Danto y Hal Foster, usan términos como pluralismo para referirse a la existencia de tal multiplicidad de " posturas" .

Durante la segunda mitad del siglo XX, la modernidad, caracterizada por la idea de progreso, es suplantada por un orden distinto. Para muchos teóricos, entre ellos Lyotard, la modernidad es un proyecto inacabado por que sus objetivos no fueron consolidados. La ciencia se dispersa en la cantidad increíble de descubrimientos que ella misma genera, perdiendo de vista a su objetivo, y destino principal: el bienestar humano. Por si fuera poco, el sistema de poder también olvida cumplir con las metas que lo legitiman: libertad e igualdad. En cambio, fomenta la proliferación de particularidades. Se puede decir que el centro recurre a la estrategia de " divide y vencerás," haciéndose de subsistemas. Furio Colombo explica que nuestro sistema social se parece mucho al feudal pues la clase poderosa es protegida por grandes fortalezas: construcciones vigiladas vía satélite, que tienen toda suerte de trampas como rejas electrificadas y perros guardianes. Además, están las escoltas personales de los grandes empresarios. Las dimensiones de las edificaciones físicas y operativas de los poderosos, sobrepasan la posibilidad de cualquier ciudadano ordinario. Es tan grande el abismo que nos separa de las fortalezas, que nos podrían pasar desapercibidas; las notamos sólo porque sus decisiones nos afectan directamente: *" ...la clase media y en general , quiénes apoyan voluntariamente y desde afuera a los centros tecnológicos de poder, son sacrificables (transformados en mercenarios o bien ofrecidos a la destrucción de las oleadas de choque); ... las ciudades, símbolo de la cultura y la estabilidad de las instituciones son sacrificables; ...las Bolsas son sacrificables, una vez que el cinturón defensivo y del mercado libre financiero han dejado de tener*

utilidad, y el hombre de negocios se ha convertido en un socio inútil..." [5] La ciudadanía, que está afuera, en la periferia, se haya desprotegida a merced de grupos terroristas, guerrilleros, paramilitares o simples saqueadores; para sobrevivir han tenido que crear su propio centro. Cada grupo cuenta con una ideología y defiende su pequeña porción de territorio, ya sea físico o moral, con una actitud totalizadora. Al, gastar sus energías en la defensa y ataque de unos y otros, los grupos, es decir, los particulares, se debilitan frente al enemigo común.

Para continuar con la descripción del sistema de poder contemporáneo, tenemos que este no radica en las instituciones aparentemente construidas por el " consenso popular" . Las decisiones trascendentales son tomadas por una fuerza que se hace presente a través de los medios globales de comunicación. Esta defiende intereses económicos que únicamente toman en cuenta a los ciudadanos porque son ellos los peones que construyen su riqueza. De ahí que las decisiones giren en torno a los intereses que mejor beneficien al poder. Para sobrevivir a los embates del opresor, las pequeñas comunidades han aprendido a atender de manera prioritaria a sus intereses particulares: *" Está la nueva Edad Media postindustrial en la que se busca a tientas el perfil de una sociedad alternativa, a través de un nuevo tipo de actitud, en la que cada persona vuelve a fabricar todas las cosas directamente y por cuenta propia, desde el libro hasta la familia, desde la identidad personal hasta el sentido de la agresión, desde las técnicas de la defensa hasta las formas de supervivencia."* [6] La única seguridad que tenemos es una imagen construida que expresa lo que somos, lo que pensamos y lo que sentimos. La estructura general, que debía funcionar como contenedor y como autoridad frente a los particulares, es tan amplia que nos resulta imperceptible. Por tal motivo, los grupos se forman un código ético particular, que defiende y satisface únicamente las necesidades de los sujetos que los conforman.

Según Arthur C. Danto, nos encontramos al final de la carrera de la historia planteada desde que apareció el punto de partida llamado " progreso" . Los términos fin del

---

[5] Umberto Eco, Furio Colombo, Francesco Alberoni, Guiseppe Sacco.LA NUEVA EDAD MEDIA. "Poder, grupos y conflicto en la sociedad neo feudal." Alianza Ed. 1ed. 4ta. reimp. Madrid. 1992.
[6] Ibid.p. 43

arte y fin de la historia, que se pusieron tan de moda entre las corrientes posmodernas, son más bien el final de una manera de pensar y de plantear al arte. En este sentido, Danto retoma la tradición de Gombrich, donde el arte de una sociedad se adecua a los valores de la misma. El fin de la modernidad, es el fin de la carrera hacia el progreso y la libertad; valores exaltados por dicha tradición. Jean Baudrillard escribe: " *La promesa de libertad es para todos nosotros el horizonte del progreso y su legitimación. Todos conducen o creen conducir hacia la humanidad transparente hacia sí misma, hacia una ciudadanía mundial*" .[7] Así sucede en todos los niveles que se pueda dar dentro de una sociedad, incluyendo a su propia institución de arte. El ímpetu globalizador es la nueva promesa utópica. La comunicación es el nuevo fantasma que reemplaza al progreso. Aunque, esta nueva era cuenta con infinitos recursos tecnológicos que prometen la más efectiva comunicación, Baudrillard dice que sus maneras hacen que nuestra aniquilación sea... " *Ya no un modo fatal de desaparición sino un modo fractal de dispersión*" . Los medios de comunicación benefician únicamente a los nuevos señores feudales por que les proporcionan por un lado el control sobre la ciudadanía y por el otro, la rapidez con la que operan, garantiza la efectividad en la producción a un costo cada vez menor. Los grandes empresarios y, aún los ciudadanos corrientes, realizan sus transacciones a control remoto. Como consecuencia, el trabajo en grupo es cada vez más innecesario, debilitando el sentimiento de comunidad; si bien existe una fragmentación de la sociedad en grupos, al interior de cada uno también hay separaciones.

El ciudadano se ha vuelto indiferente a cualquier asunto que no afecte directamente a sus intereses personales. Según Baudrillard, " *Vivimos en la reproducción indefinida de ideales, de fantasías, de imágenes, de sueños que ahora quedan a nuestras espaldas y que sin embargo, tenemos que reproducir en una especie de indiferencia fatal*" .[8] Nuestra civilización crea " valores" a través de imágenes que proponen y prometen ideales. El sistema de poder, capitaliza a su favor las promesas que vienen con éstas imágenes, usándolas para su defensa cuando algún particular quiere recuperar el ideal de

[7] Jean- Francois Lyotard. LA POSMODERNIDAD (explicada a niños). p.97
[8] Baudrillard, Jean. LA TRANSPARENCIA DEL MAL (Ensayo sobre los fenómenos extremos). Tra. Joaquín Jordá. 4ta. Ed. Ed. Anagrama.Barcelona 1997.p.10.

emancipación. El centro concede espejismos. En ocasiones, parece que hemos llegado ahí donde todos los sueños son realizables pero esa afirmación depende del sitio del globo donde nos ubiquemos. La producción de las imágenes es tan acelerada, que rebasa por mucho, aquellos instantes en los que el ideal se puede volver realidad. No nos queda más que soñar, crear un mundo paralelo al de nuestra realidad, un mundo virtual. La experiencia visual es la que nos conecta con el mundo virtual. En la actualidad, las artes visuales se involucran en batallas ideológicas contra los medios de comunicación pues estos utilizan la imagen (dominio de las artes visuales) para alcanzar sus objetivos. El problema es que los valores que ostentan las imágenes publicitarias no corresponden a ninguna auténtica ideología sino que crean clichés y estereotipos.

Para los artistas contemporáneos, aparecen día a día nuevas alternativas tecnológicas como lo son el video o los espacios virtuales en la red. Las posibilidades que la nueva tecnología ofrece para la producción de imágenes son sumamente seductoras, además de infinitas. Pero, la rapidez y la eficacia con la que pueden ser logradas son factores que, generalmente, desorientan en lugar de encausar una búsqueda artística. Un aspecto relevante de la producción artística es el proceso de su factura, donde la participación manual del artista le permite a este hacer una reflexión que se da en sus capacidades no lingüísticas. La propuesta de *resistencia cultural* de Betsabeé Romero[9] es la de recurrir al oficio y al rescate de las prácticas manuales populares para crear un espacio en donde el individuo pueda lograr un cierto grado de interiorización. El contacto con los materiales es sin duda una forma de rescatar nuestra sensibilidad, o en otras palabras, nuestra humanidad. Descifrar la relación que se tiene con el mundo, implica tiempo; es un proceso de introspección. El tiempo de la tecnología no siempre coincide con el tiempo interior. Por este motivo, es importante hacer una valoración, a conciencia, de las ventajas y desventajas del empleo de la tecnología contemporánea para la fabricación de una obra de arte.

---

[9] Conferencia impartida por la artista en el MUCA apropósito de la exposición " Ubicaciones" .

Jordan Crandall es un artista norteamericano que presenta en el año 2000, en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, una muestra llamada " Drive" . En su exhibición, plantea que la nueva tecnología nos controla cuando no la sabemos utilizar. Una vez dominada, podemos hacer uso de ella para crear. La muestra de Crandall se constituye por imágenes urbanas registradas por todo tipo de lentes cuyo único objetivo es el de " ser belleza," según las propias palabras del artista en la conferencia ofrecida a la prensa mexicana. El contenido temático de su propuesta incluye tres conceptos: el cuerpo, el movimiento y los mecanismos de control que se ejerce en y, a través de ellos. Para Crandall, como para otros artistas, utilizar los medios del sistema de poder, es una forma de resistencia o de activismo. Lamentablemente, esta intención, muchas veces pasa desapercibida para el espectador promedio por que lo que ve en la muestra son imágenes que bien podría encontrar en la televisión o en la pantalla del computador. Los artistas contemporáneos hacen uso de las nuevas técnicas y recurren a la información proveniente de todas las culturas del globo para hacer sus enunciados visuales. Como resultado, parte de la factura que podría caracterizar a la obra como proveniente de tal área geográfica o, una cultura en específico, más aún, de un individuo que, según nuestra tradición es único, se pierde. En su lugar, tenemos imágenes que nos son familiares por que provienen de los medios que tenemos para comunicarnos de una manera masiva. La factura de las imágenes creadas por la tecnología contemporánea da pie a la confusión entre arte y publicidad. El autor es, a estas alturas, prescindible ya que muchas de las imágenes que se nos presentan, provienen de un lente. Si los contenidos no son cuidadosamente trabajados, la obra tendrá el mismo impacto que un spot publicitario. Utilizar estos medios sin saber exactamente que es lo que se quiere decir, es peligroso pues la imagen es contundente. Su poder es tal que se le puede escapar de las manos al artista. Tenemos el ejemplo que expone José Luis Barrios en su conferencia titulada " Políticas de la imagen: la invención y simulación de la imagen del cuerpo femenino en los medios masivos" . Bansándose en gran medida en las teorías de Baudrillard, Barrios explica cómo aunque la imagen sea un medio muy efectivo de control para el poder, esta sigue teniendo la posibilidad de *reversibilidad.* La manera en la que los contenidos de la imagen son revertidos es utilizando la ironía. El problema es que muchos artistas creen que la ironía es igual al " *sarcasmo*" o al " *chistorete,*" según las palabras de Barrios. Las imágenes

producidas a partir de este tipo de actitudes, no tienen la suficiente fuerza como para desafiar al discurso del poder. El investigador, sin embargo, expone un ejemplo de lo que la imagen irónica puede hacer. Frente a los estereotipos de la mujer latina creados por el poder hegemónico, donde ella es un objeto exótico para el placer del espectador, está la imagen de la comandante Esther; mujer indígena que hace su aparición ante los medios masivos de comunicación en circunstancias políticas sumamente importantes para la historia de México. Esther revierte la imagen que intenta volver objeto a la mujer por que no muestra su rostro pero está presente. Ella no es exótica, ni seductora. La presencia de Esther en el estrado ante el Congreso de la Unión, como oradora principal, desactiva todos los métodos de control. Su discurso lo dice todo: " *yo estoy aquí por que soy mujer y por que soy indígena*" . O, en otras palabras, se acordó que yo estuviera aquí por que en esta cultura (país), represento a los que menos derecho se les ha otorgado para expresar su opinión y llevar una vida digna. Esther es la más marginada de los marginados por que, entre los indígenas, la mujer también ha sido reprimida. La realidad de la comandante dista muchísimo de lo que el gobierno quiere venderle a la población civil como la verdad y las aspiraciones de México. Esther es una sombra, un fantasma que se hace presente en el momento y el lugar más oportuno para derrumbar mitos fabricados por los medios masivos de comunicación. El primero es el de la mujer fatal , como ya lo mencionamos y, el segundo, es aquel que tiene que ver con el discurso de justicia social del estado mexicano.

Minerva Cuevas es una joven artista mexicana cuyo proyecto más conocido lleva por título " Mejor Vida Corporation." La red es el medio desde donde trabaja el activismo de Cuevas. La artista es la autora de una página en el internet llamada que lleva ese nombre. Esta organización, según su presentación en la página, tiene varias misiones. Una de ellas es expresar o señalar los mensajes cifrados en la publicidad de diferentes organismos públicos ya sean de estado o privados, con animaciones. Tenemos el ejemplo del INEGI, que dice: " solo si tienes casa, cuentas" . Otra animación es una relectura del juego de lotería conocido como MELATE. El mensaje es: " En México 46,000,000.00 de personas viven en la pobreza" . El siguiente punto en la agenda de " Mejor Vida Corporation" es el de hacer regalos a una sociedad que nunca recibe nada gratis. A las muchas páginas que venden cosas en la red, la corporación de Cuevas responde con el regalo de falsificaciones

de credenciales de estudiantes y la elaboración de cartas de recomendación, que son cortesía de una Galería en Londres y otra en Los Ángeles. La tercera actividad de " Mejor Vida" es la de reclutar socios que, a través de la adquisición de equipos preparados para facilitar la vida urbana, contribuyan a la acción de una buena obra con los indigentes de esta ciudad. Jesús Cruz Villegas describe al proyecto de Minerva Cuevas de la siguiente manera:

> " Mejor Vida es utopía por ser el lugar que no existe, el lugar no-lugar, aunque tiene sus oficinas en la Torre Latinoamericana, gran parte de la actividad de la corporación es por medio de la red. Así entonces Mejor Vida está en cualquier lugar donde haya un ordenador con módem. En un mundo de la mala suerte, Mejor Vida no se da baños de pureza, ni propone maneras para cambiar la mala racha, no, solamente quiere hacer las cosas más llevaderas, eso sí, solamente a quién lo solicite." [10]

Identidad

En esta época la moda es " la aceptación" de todas las particularidades. El término identidad aparece en la modernidad cuando se da una reorganización de valores a través del poder económico en curso.[11] Ese poder necesita controlar un pueblo que, según la ideología que lo lleva al centro, está estrenando su libertad. El primer paso de la estrategia es organizar a los individuos en agrupaciones con características comunes. En algunos casos se involucran cuestiones de carácter étnico pero, en muchos otros, estas son ideológicas. Más aún, hay situaciones en los que se da una combinación de ambas. Durante las guerras mundiales, los enemigos se identifican por la nacionalidad y por la ideología que defienden. Un país es un subgrupo del bloque. Los miembros del subgrupo comparten un lenguaje, una historia y, por lo tanto, un carácter determinado. Así pues, el sujeto se hace

---

[10] ARTEacción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías de acciones. Cantina del Puerto de Veracruz. Compilación y edición de Andrea Ferreira. 1ª.ed.México.2000. p. 44

[11] Faucault plantea en " La historia de la Sexualidad" que ésta se ha modelado a partir del desarrollo industrial. Las costumbres y actitudes en torno al sexo fueron cambiando hasta llegar a un punto donde el placer es hacer discursos entorno al acto sexual y no su ejecución. De modo que, nuestras valores, prioridades y, por su puesto diversiones han sido condicionados por esa ideología.

consciente de su propia diferencia cuando penetra territorios enemigos. Defender la cultura de procedencia es igual a defender su particularidad o, a defender su derecho a *ser*. Lorena Wolffer relata su experiencia al cambiar su residencia de la ciudad de México a la ciudad de San Francisco en 1996. En su calidad de extranjera, más precisamente, en su calidad de mexicana radicada en los Estados Unidos, ella se enfrenta con una serie de valores preconcebidos sobre lo que es el mexicano. Estos valores son determinados por la política de certificación antidrogas y la migratoria. Ambas son la muestra del doble discurso del estado norteamericano. En el caso de la segunda, dice no estar dispuesto a permitir la entrada de ilegales a su territorio. Sin embargo, siguen existiendo las fuentes de trabajo que los atraen. El trabajador mexicano es uno de los factores que fortalecen la economía norteamericana pues él realiza aquellas labores que los ciudadanos estadounidenses no están dispuestos a realizar. Así, el performance, " If she is México, who beat her up?" (Si ella es México, quién la golpeo?), es una forma de contestar al engaño del imperio norteamericano. Un fragmento del performance que describiremos a continuación , nos permitirá explicar más claramente que es a lo que nos referimos con " la defensa de la identidad." . México, es decir Lorena, se pasea en una pasarela como una modelo. La señorita México, aunque sensual y digna, exhibe una serie de moretones y contusiones en su cuerpo. De ellas, la mujer no está conciente. El origen de sus golpes es el mismo sistema al cuál, de alguna manera ella quiere pertenecer. La obra de Wolffer es una crítica a esas agresiones a la que cualquier mexicano es acreedor por el simple hecho de ser mexicano en los Estados Unidos. Ella no hubiera podido realizar esta pieza de no haber salido de México.

El individuo aspira a la libertad pues, con ella, consigue la posibilidad de buscar características que definan su persona (lidad). Parte de la estrategia del *centro* es proporcionar modelos de conducta. Antes, la tradición oral había sido la encargada de proporcionar los mitos. La forma de vida contemporánea se rige por medio de un sistema tecnológico que no solo define las rutinas cotidianas sino que también, a través de la publicidad, propone una gama de nuevos mitos de entre los cuales es posible hacer una selección. De ella depende la conducta y las relaciones que el individuo asuma en su vida

privada. Béjar y Capello escriben retomando el trabajo del psicológo llamado E. Erickson para explicar el proceso de la formación de una identidad:

> " Lo planteaba como un proceso subjetivo que forma la conciencia del individuo como un sistema de autoevaluación de sus potencialidades, capacidades y debilidades, que le otorga un sentido de unicidad personal y pertenencia a su sociedad." [12]

El hombre y la mujer contemporáneos forman su carácter a través del ensayo y error porque viven experiencias, las asimilan y desechan valores, gustos, posiciones. Por el otro lado, el individuo reacciona diferente según los roles que desempeña dentro de una comunidad; el carácter del grupo es definido por la suma de cada particular. Sin embargo, la " sociedad moderna" está constantemente redefiniendo valores gracias a los nuevos descubrimientos y avances científicos, que exigen procedimientos cada vez más eficaces tanto en el terreno de la productividad como en el de la comunicación. De ahí que los grupos y las ideologías también sean pasajeras.

Aunque en el orden presente, se exalta al individuo como ser único, los sujetos comparten rasgos comunes que permiten su agrupación. En este sentido, la identidad personal tiene que ver con la historia de cada individuo y los grupos se forman por la existencia de intereses similares. Realizar metas que beneficien a una colectividad es uno de los móviles de la democracia. La concepción del Estado-Nación toma la democracia como fundamento; el individuo, el grupo, la comunidad y la sociedad se concentran en una concepción que los engloba a todos: el país. Hay dos factores que piden que a la persona se le encasille en perfiles o grupos con características similares: el primero, es el manejo práctico de la información y el segundo es el discurso que alaba a *la igualdad, respetando las diferencias*. En cuanto al manejo de la información, los perfiles de clasificación se van haciendo más generales y por lo tanto, más superficiales. John Berger, en 1970, señala que la imagen es uno de los medios a los que más recurrimos para " comunicar" . A través de

[12] Bejar Navarro, Raúl. Capello G. Héctor Manuel. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS EN EL ESTUDIO DE LA IDENTIDAD Y EL CARÁCTER NACIONALES. 1ª.ed.UNAM Centro Regional de Investigaciones Multidiciplinarias.México.1990. p. 42.

sus imágenes, la moda, vende sueños. Crea una forma de vida ideal que se ajusta al temperamento de cada uno de los diferentes públicos. Es más, crea nuevos mitos. En los hechos, jamás podremos tener aquello que las imágenes nos venden. Sin embargo, sucumbimos una y otra vez ante el espejismo. La moda cambia tan velozmente, que es imposible dejar de comprar pues corremos el riesgo de estar pasados de moda y eso significaría romper con el encanto. Baudrillard explica, *" ...nosotros tampoco existimos lo suficiente para mantener una memoria...solo disponemos, para sentirnos vivos, de los medios de la alucinación"* .[13] Así, la identidad es la síntesis de muchos factores internos y externos que nos permite desenvolvernos y relacionarnos en un mundo que es producto de nuestras propias invenciones.

En este contexto cabe explicar el sentido que tiene hablar de identidad en el arte contemporáneo. Actualmente, la identidad es motivo de estudio para la psicología y la sociología pero sus antecedentes se encuentran en reflexiones ontológicas muy viejas. La valoración de la individualidad de cada persona, como ya lo habíamos mencionado, comienza con el movimiento romántico. Desde entonces a la fecha, la libertad es un valor apreciado. Kant y Schiller[14], en sus textos sobre estética hacen énfasis en el ejercicio de la voluntad. El primero propone que, gracias a la *voluntad* de mantener una actitud de interés desinteresado ante un objeto de representación estética, se puede tener una experiencia de contemplación de la belleza. Para el segundo, la única manera de ingresar al mundo de las apariencias es *decidir* hacerlo. Hegel plantea al arte como una forma de llegar a la *autoconciencia*, es decir, descubrirse a uno mismo. En este sentido, la función social del arte es la de puente entre el individuo y la sociedad; entre el individuo y el mundo o, entre el individuo y el Espíritu. El Espíritu entendido en los términos hegelianos de unidad, coincide con las primeras especulaciones sobre identidad donde el individuo " es lo que es" .[15] El arte permite al individuo descubrirse original (único) a través de su obra, pues esta es producto de su esfuerzo. Al mismo tiempo, la obra le muestra al individuo que su esencia es creativa; el sujeto se asemeja al Espíritu creador. Así, cualquier ser humano y

---

[13] Jean Baudrillard. LA TRANSPARENCIA DEL MAL (Ensayo sobre los fenómenos extremos). p.102
[14] En las raíces del Romanticismo. Isahia Berlin plantea a estos dos como los románticos moderados de la época pero que, definitivamente marcan una senda para la estética de los próximos doscientos años.
[15] Abbagnano, Nicola.DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. p. 1163

cualquier objeto creado por él, es una de las múltiples manifestaciones del Espíritu.[16] Esta idea reivindica la postura de las vanguardias de los principios del siglo XX que buscan, entre otras cosas, el reconocimiento de las manifestaciones estéticas de los hombres ordinarios.

También, desde el punto una perspectiva pragmática, la dinámica de la política de la institución de arte contemporáneo funciona a partir del el reconocimiento de la identidad. Una de las prerrogativas de la democracia es la de pelear por los derechos no adquiridos. Hay grupos, como siempre los ha habido, que luchan por su inclusión igualitaria en la impartisión de justicia y repartición de riquezas. El proceso descrito anteriormente, el de las agrupaciones por individuos con características semejantes, se repite en el arte. De igual forma, los grupos que están afuera de la institución quieren estar adentro y disfrutar de los beneficios que ésta ofrece. Estos son las minorías de la institución del arte contemporáneo. En muchos sentidos, las características de aquellos que son excluidos por el centro artístico, coinciden con las de la población que, en otros aspectos de nuestra estructura social también son marginados. Ejemplos son, los artistas de origen indígena, negro o latinoamericano y, por supuesto, las mujeres artistas. El contenido de la producción artística, cada vez más conceptual, más social, más referencial, denuncia todo lo que la institución del arte representa a los artistas. La institución del arte es un microcosmos que funciona exactamente igual que el Estado-Nación. Dentro del estado artístico hay subgrupos cuyas propuestas, en muchos de los casos, son parte de una ideología que tiene que ver con la defensa de valores étnicos, culturales, preferencias sexuales y temas de género. Esta tendencia es un legado de la política correcta estadounidense. Aún más, existen mezclas de todas estas categorías que dan origen a un término muy sonado en la actualidad, el de hibridación. La comunicación global es una de las circunstancias que contribuyen a la formación de este nuevo orden *multicultural*. En este sentido Umberto Eco plantea un paralelismo con los sincretismos ocurridos durante la Edad Media:

[16] Para Gregory Basteson, biólogo inglés, todo lo que existe en el mundo está conectado con el resto. Para conocerlo, hay que encontrar una pauta que es la conexión . Cada descubrimiento es una de las tantas formas que tiene el espíritu.

" ¿Qué hace falta para construir una buena Edad Media? Ante todo, una gran Paz que se desmembra, un gran poder estatal internacional que había unificado al mundo en cuanto a lengua, costumbres, ideologías, religiones, arte y tecnología y que en determinado momento, por su propia complejidad ingobernable, se derrumba. Se derrumba por que en las fronteras están presionando los bárbaros, que no son necesariamente incultos, sino que traen nuevas costumbres y nuevas visiones del mundo. Dichos bárbaros pueden penetrar con violencia, por que quieren apropiarse una riqueza que se les había negado; o pueden infiltrarse en el cuerpo social y cultural de la Pax dominante haciendo circular nuevas fés y nuevas perspectivas de la vida." [17]

Ery Camára, en su conferencia sobre las políticas de las instituciones de arte,[18] plantea que " los otros" que no pertenecen a la comunidad blanca y/o anglosajona, han aprendido a insertarse en la cultura imperial para tomar aquellas cosas que les permiten crecer y hacer, según sus palabras, " lo que les da la gana" . En este sentido, el fenómeno de colonización es mutua. El conquistado por el poderío económico y tecnológico, conquista a su vez, con su cosmovisión, o su cultura al supuesto invasor. Esta es la forma en la que se derrumba al imperio.

En el orden global, gracias a la red, podemos conocer los intereses de personas que viven en los extremos del planeta. Estando los ciudadanos familiarizados con la cultura y los rasgos étnicos de los diferentes grupos humanos repartidos por el globo, también existe una urgencia por defender la cultura local. Así se explica la exaltación de la nacionalidad, el género o la raza. Estos aspectos, al ser determinantes de una identidad, son el recurso que nos queda para evitar la disolución de nuestra individualidad. Sin embargo, toda postura que sea llevada hasta la radicalización, es destructiva; la defensa de la identidad puede llegar a ser el móvil para la aniquilación de todas las particularidades del mundo. Hoy por hoy, la defensa de la " libertad" contra el " terrorismo adjudicado a grupos

[17] LA NUEVA EDAD MEDIA. La Edad Media ha comenzado. p. 13
[18] Coloquio Binacional México Estados Unidos (MIRADAS CRUZADAS).Ex Convento de Sto. Domingo. Oaxaca. Oct.2001.

islámicos" , es prueba del grave peligro que significa creer que la forma de pensar propia es la única que vale la pena salvar.

En cuanto al arte contemporáneo se refiere, la globalización toma a la identidad nacional, cultural o étnica para introducir cierto tipo de modelos estéticos en el mercado internacional. Se habla de arte latinoamericano o africano o chino, o japonés; las piezas que se ven favorecidas por este método de mercadeo, tienen las características que se han elegido como representativas de dichas áreas geográficas; son insertadas en el sistema global, donde miembros de otras culturas, reciben una imagen prefabricada de lo que es el arte africano o latinoamericano, según sea el caso. Los clichés y pastiches a los que se recurren para la inserción en el circuito global, en muchos casos, no muestran la esencia del individuo. Laura Quintanilla se expresa de la siguiente manera, " *hay una uniformidad tan grande en cuanto a formas, paletas y facturas, que la identidad del artista se pierde; no sabemos quién es el individuo"* [19]. El interés por lo tribal y lo primitivo en el arte del siglo XX, nos ha conducido a unos sincretismos osados. Un inglés podría pasar por negro si hace uso de ciertos recursos formales o materiales. Las significaciones que se han puesto en las formas y los materiales están tan delimitadas que, la producción artística contemporánea se ha sobrepolitizado. Cuando se presenta la obra de un artista, para asegurar su éxito, se habla de su historia personal. Si tiene un origen marginal, mucho mejor. Las mezclas híbridas son las que más se reconocen. Sin embargo, la llaga de la identidad amenazada permanece y los ciudadanos del mundo, artistas o no, continúan su búsqueda, su rescate.

¿Qué significa la búsqueda de la identidad?

A partir de la máscara que llevamos puesta, emitimos mensajes que esperamos que el otro perciba para así, afirmar lo que somos. Nuestro sistema social " identifica" al individuo por aquella característica que lo diferencia. En ese sentido, la identidad es un artificio que nos sirve para dar un nombre a las ideas que tenemos de lo que somos o de lo que creemos que otros son. Sin embargo, de la identidad, también podemos decir que es un proceso que únicamente se puede suscitar en la experiencia individual. El sujeto se forja

[19] Conversación con la artista. México D.F.Septiembre,2001.

una personalidad, a través de las cosas que hace, viste, busca, selecciona y elimina. Este comportamiento es una inclinación natural hacia la actividad que sencillamente permite que nuestras capacidades intelectuales y físicas se conserven en forma. La actividad física primordial es la reproducción que, en términos de biología, es la preservación de la especie y, como consecuencia, la perpetuidad de la vida. Ahora bien, el fenómeno de la reproducción también sucede a un nivel espiritual o intelectual. La teoría del juego estético de Schiller diría que el ser humano, en un acto de voluntad individual, imprime parte de su esencia en un agente externo. Es decir, se reproduce en él con el único objetivo de hacer más agradable su existencia, revelándose a sí mismo una y otra vez. Así sobrevive la parte espiritual del ser humano. Dicha reproducción de la esencia recibe el título de creación. El impulso de juego que defiende Schiller es el de una forma de vida cuyo eje principal es una actividad creadora libre y, por supuesto, conciente. El resultado es una realidad personal completamente adecuada a lo que nuestro espíritu es y busca. La diferencia entre el hombre ordinario y el artista radica en que el primero lo hace de manera espontánea en todas sus actividades diarias y, el segundo, elige como profesión fabricar juguetes cuya función es *reflexionar* en torno a lo que somos y lo que es el mundo.

Una identidad o personalidad definida es causa de reconocimiento en cualquier estructura social. Cuando se usa la palabra identidad al hablar de arte contemporáneo, se le está viendo desde esta óptica. En otras palabras, de una u otra manera, la personalidad del artista influye en la inclusión del mismo dentro de la institución del arte. A unos (as) les ha funcionado producir obra cuyo contenido temático se puede asociar con la realidad de algún grupo minoritario. Pero, es necesario señalar que hay una diferencia entre un discurso meramente activista y uno que se va más allá. El discurso activista habla de una realidad que no abarca la totalidad de una existencia; se reduce a una ideología; el arte es mucho más que eso. El discurso visual que sobrepasa la ideología, puede llevar a su público a una reconciliación con la propia humanidad y no solo con un sector de ella.

La lucha de las mujeres por insertarse en la academia es parte de una lucha más grande que involucra todos los aspectos de la vida. El que la mujer sea incluida dentro de las minorías es consecuencia de la forma en que ha funcionado la sociedad occidental

durante siglos. De hecho, el término surge en este siglo precisamente cuando las mujeres adquieren, casi por completo los derechos constitucionales que les corresponden. Los estados utilizan el término minoría para referirse a aquellos sectores más desfavorecidos de su población. En la actualidad, esta política de inclusión, sigue considerando a las mujeres como un grupo marginal pues los puestos de liderazgo, los mejores empleos y los privilegios que estos otorgan, siguen, en su gran mayoría en manos de hombres. Esta situación es absurda si consideramos que más del cincuenta por ciento de la población mundial es femenina. Lo mismo sucede en la institución del arte. Antes del siglo XX, la mujer había sido excluida casi por completo de la institución del arte; su obra había sido catalogada como " el producto artístico" de un grupo minoritario[20] debido a las técnicas y temáticas utilizadas por la misma. Ya, a finales del siglo XX, hay quiénes, de entre ellas lo han aceptado y asumido de esa manera. Algunas otras, deciden tomar la bandera de su género y librar la batalla por su derecho a ser artistas. Finalmente, también hay otras, que no consideran su obra como medio de lucha sino como su forma de vida. Desde esta perspectiva, la identidad se vuelve un concepto más amplio y, su búsqueda, a través de la producción de arte, es una invitación a vivir una aventura. Además, el no asumir el papel de luchador (a) social no significa tampoco que el contenido de una obra no tenga nada que ver con una realidad histórica o social. Por otra parte, no es tarea fácil identificar aquellos aspectos que hacen a una obra un medio para el activismo y aquellos que son parte de la experiencia personal del artista. Podemos encontrar un ejemplo claro de esta situación entre las propias feministas que, durante las décadas de los setenta y ochenta, siguen el slogan que dice que lo personal es lo político. La obra que estas mujeres producen es, en muchos sentidos, autobiográfica y, además, toca temas que les conciernen a todas las mujeres.

En este texto vamos a estudiar las distintas situaciones en las cuales la identidad tiene participación dentro del arte contemporáneo, revisando el trabajo de varias artistas. Para evitar en la medida de lo posible caer en clasificaciones superficiales, vamos a rescatar

[20]Hasta el siglo XIX, las escuelas de arte dirigidas a mujeres tenían como objetivo dotarlas con una capacitación técnica que les permitiera ganarse la vida, sobre todo en algunas zonas de Estados Unidos e Inglaterra. Por ese motivo, las técnicas impartidas por estas instituciones eran las consideradas menores como la acuarela o el tejido de gancho. De ahí que en muchas ocasiones se haya considerado a la obra de estas mujeres como "mediocre". Esta información se puede encontrar en el texto de Withney Chadwick titulado: WOMEN, ART AND SOCIETY(. 2a. ed. Thames and Hudson. New York. 1997.p.178.)

las particularidades de cada artista como el medio que cada una de ellas tienen para producir arte. Ahora bien, los antecedentes tampoco son la obra. Cuando hablamos de autonomía en la pieza, le otorgamos una vida aparte de su creador y, en ese sentido, ella posee cualidades que le permiten afirmar su existencia de manera independiente. Entonces, hablar de los antecedentes únicamente nos sirve para entender como se da una actividad particular, la de la creación artística. Por el otro lado, dichos antecedentes también son aquello que conforma a la identidad de nuestras artistas. De ahí, que sean valiosos para nuestra investigación.

Proyecto de Mejor Vida Corporation
Minerva Cuevas

"If she is México, who beat her up?"
Lorena Wolffer

CAPÍTULO 2

Un lenguaje personal en el contexto del arte contemporáneo

El mundo del arte tiene una estructura propia pero, análoga a la de su sociedad. La institución contemporánea repite la estrategia del poder del estado: la de división en grupos y corrientes que se sustenta en la premisa de derechos iguales para todos, aunque seamos diferentes. Esta última parte de la frase es la que revela el verdadero mensaje: somos diferentes y los que estamos en el *centro* dominamos. Sin embargo, para mantenerse en el poder, el centro ha tenido que hacer ciertas concesiones. Una de ellas es el reconocimiento parcial de las diferencias. Marc Gillaume[21] explica que es mucho más amenazante una diferencia total que la de un prójimo. Un prójimo es parcialmente distinto o parecido; lo situamos un poco más abajo, en un lugar donde podemos ofrecerle nuestra caridad, aceptando su diferencia. Eso es lo que pasa con el extranjero. Lo aceptamos para neutralizar su diferencia y poner a salvo los valores que sustentan nuestra forma de ser. Si a él no se le aplican las leyes de nuestra estructura social, tampoco puede modificarlas. Al extranjero se le tolera por que no las conoce. En cambio, alguien que represente una *alteridad* se sitúa de manera paralela en relación nuestra, poniendo en duda el valor de nuestra naturaleza. Ahí, la competencia es inminente. En este sentido, el impulso natural es anularlo a través del no reconocimiento de sus méritos. Es mucho más cómodo reconocerlo parcialmente, en calidad de prójimo, que establecer un vínculo que implique un cuestionamiento personal o, directo.

A lo largo de la historia, muchas batallas se han librado al interior del sistema artístico. El dominio de la institución del arte lo ha ejercido, durante siglos, el hombre blanco. La mujer es uno de sus más viejos adversarios. A principios del siglo XX, el centro del arte se traslada de Europa a norteamérica, en Nueva York. Este suceso permite que las revoluciones que cimbran el arte de la época se den, también, territorio norteamericano. Como consecuencia, la historia de la lucha de la mujer artista, aun que muy posterior a este primer auge de la vanguardia en territorio norteamericano, tiene su momento importante en los Estados Unidos y los acontecimientos ahí sucedidos tienen su impacto en las mujeres de

[21] Baudrillard, Jean. Guillaume, Marc.FIGURAS DE ALTERIDAD. tra.Victoria Torres.1ª. ed.Ed.Taurus.México.2000. Introducción.

muchos sitios del globo. Desde finales de los sesenta, la victoria femenina ha abierto brecha para otros grupos utilizando el estandarte de " lo personal es lo político." [22] Especialmente en la década de los ochenta, el *centro* que es la institución de arte estadounidense, " se abre" a las manifestaciones artísticas de los " extranjeros," entendidos como todos aquellos que no son hombres y que no son blancos: negros, orientales, mestizos, mujeres y homosexulaes. La elite blanca expía sus culpas aceptando al extranjero. El *otro* no puede olvidar quién es, aunque tenga acceso a las ventajas que ofrece pertenecer a la elite. Repetir las maneras del grupo privilegiado es como negar su origen, que es distinto al de el hombre blanco. En un mundo que no es completamente suyo, el arte de la minoría aparece como raro, exótico y por eso se vende. Aparecen terminologías para referirse al obra de esta gente: " Outsider art" (arte extrangero), Folk Art (Arte folklórico o popular), Negro Art (arte negro). Cada frase demuestra como, aunque el mercado y/o las galerías se hayan abierto a un cierto porcentaje de minorías, no significa que haya habido una verdadera democratización en el arte. Las diferencias siguen perfectamente delimitadas. Sin embargo, esta semi apertura es aprovechada por las minorías. Rápidamente, crean ideologías que buscan la reivindicación de los derechos humanos y civiles. Además, buscan disfrutar de los beneficios del mercado artístico; su reclamo es por el derecho a ser artista. En su obra plantean la realidad del grupo al que pertenecen. Frances Borzello describe lo que sucede con el movimiento feminista:

> " A las feministas no les importaba a quién escandalizaban por que, por primera vez, tenían una ideología como soporte. Sus postulados decían que el mundo del arte es masculino; todas sus instituciones, creencias y valores están fundamentadas en un punto de vista masculino. Como toda buena teoría, el feminismo explicaba todo; era radical, era excitante y le daba a la mujer una causa. Las mujeres comprendieron, por primera vez, por que " competir en igualdad de circunstancias con los hombres o, seguir el cliché de que el arte no tiene sexo, no las había llevado a la equidad. Y vieron claramente que las actitudes y juicios aceptados durante mucho

[22] Chadwick, Whitney. WOMEN, ART AND SOCIETY. C. 12

siglos venían de gente (hombres) que tenía sus propios puntos de vista sobre las mujeres y sobre el arte." [23]

De esta forma, el programa del feminismo proponía la creación de un mundo artístico donde las mujeres fueran quienes proponían la reglas, ideas y valores del arte. Para evitar una escisión total el centro, aparentemente, concede legitimidad a sus reclamos. Los grupos periféricos, incluyendo algunos sectores del feminismo, caen en la trampa; al recoger la limosna, creen que han sido incluidos. En lugar, de entender la estrategia del poder, repiten consignas y lo que es peor, continúan aquellas fórmulas que, según ellos, son la clave de su éxito. Pero, lo que en realidad hacen es confirmar esa diferencia que los mantiene catalogados como marginales. Esta forma de proceder tiene su origen en la mentalidad que nuestro sistema de educación nos infunde para favorecer al sistema imperialista. Aunque haya una conciencia de la diferencia propia y, se quiera rescatar, persiste la esperanza de que una figura de autoridad facilite el recorrido por un camino que solamente el individuo puede hacer en el rescate de su identidad.

El Arte Contemporáneo

Hoy por hoy, las ideas acerca de lo que es el arte se han pluralizado. Para unos, el arte es un fin en si mismo, para otros es un medio. En el arte contemporáneo, aparentemente, hay espacio para todas las manifestaciones individuales posibles. Desde este punto de vista, debería funcionar como un vehículo para la comunicación. Según Berlin " *Los artefactos u objetos creados quieren (buscan) expresar aquello que es parte de su creador y que no tiene otra vía para manifestarse. Es un medio para expresar la diferencia."* [24]Lo que se intenta comunicar es una *verdad subjetiva* cuyo propósito debía ser el de acelerar el crecimiento de una cultura. Sin embargo, en términos generales, el arte

[23] *"The feminists did not care who they outraged because for the first time they were supported by a theory. I went as follows: the art world was male; all its institutions, beliefs and values were constructed by a male point of view. Like all the best theories, it explained everything. It was seamless, it was exciting and it gave women a cause. They understood for the first time why competing with men on equal terms, or accepting the cliché that art had no sex, had not delivered equality. And they saw as clear as through a clean window that the attitudes and judgements accepted for centuries, came out of the mouths of people, male people, with their own views about women and art."* (A WORLD OF OUR OWN. Women as artists since the Renaissance. Watson-Guptill Pub. New York.2000. p.198)

[24] Isahia Berlin, LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO. p. 88

contemporáneo atraviesa por una etapa de carestía; aunque, haya muchas posibilidades de " expresión," los contenidos no son propicios para una comunicación positiva. En la " Transparencia del Mal," Jean Baudrillard dice, *" Hoy podemos seducir a una mujer diciéndole: " su sexo me interesa" . En el arte también triunfa esta forma impúdica: el montón de trivialidades que allí encontramos equivale a un enunciado del tipo: " Su debilidad y mal gusto nos interesan. Y cedemos a este chantaje colectivo, a esta inyección sutil de la conciencia."* [25] Para Laura Quintanilla, " *este es un periodo de transición, donde la nuevas tecnologías abren un abanico de posibilidades. Un amplio sector de la comunidad artística pondera al concepto como el aspecto principal de la obra y pone a la factura en un segundo término."* Como resultado, encontramos en los espacios de exposición obra que dista mucho de ser interesante; más bien nos resulta un " ruido." Sin embargo, para Quintanilla, esta crisis permitirá, a largo plazo, *" ampliar la definición que del arte tenemos"* . La artista nos pone el ejemplo de la aparición de la fotografía que trajo consigo, la amenaza de la desaparición de la pintura. Esto no sucede así; " *la fotografía se consolida como un medio más de expresión con características propias."* [26]

En cuanto a los grupos, cada uno puja por su postura y la realización de su programa, siendo este la ideología que cohesiona a sus miembros. Umberto Eco retoma a Guiseppe Saco para explicar el nuevo funcionamiento de los grupos en la sociedad contemporánea: " *Una serie de minorías que rechazan la integración se constituyen en clan, y cada una individualiza un barrio que se convierte en su propio centro, muchas veces inaccesible..."* [27] Ningún grupo es hegemónico por que existe una política de apertura o de " tolerancia" que acepta lo diferente bajo la normativa democrática: inclusión de todos los individuos en un grupo (en este caso el Estado) respetando sus diferencias. Se " acepta" la propuesta pero se puede no estar de acuerdo con ella. No se cuestiona para evitar desecharla, o emitir un juicio real sobre la misma. Al tener cada sujeto o cada propuesta su propia verdad no compartida, no cuestionada, se va aislando y el contenido o el trabajo se deteriora; su fuerza se diluye por que nadie la escucha en lo particular. Si bien le va, se

[25] Jean Baudrillard. LA TRANSPARENCIA DEL MAL (Ensayo sobre los fenómenos extremos). p.81
[26] Conversación con la artista. México D.F.Septiembre del 2001.
[27] Cita de Umberto Eco en su ensayo "La Edad Media ha comenzado ya". (LA NUEVA EDAD MEDIA) p.19

consume como cualquier artículo en venta en una tienda departamental. Aunque tengamos muchos genios, cualquiera es reemplazable y su ausencia no causaría la menor contrariedad. Los artistas, su pensamiento y , como consecuencia, el contenido de su obra son neutralizados; se conjura cualquier posibilidad de comunicación. Muchas manifestaciones del arte contemporáneo parecen un soliloquio acerca de " mi verdad sobre el mundo" y, no importa que los demás la crean. Un objeto artístico lo que quiere hacer es llamar la atención del espectador sobre un asunto y tal vez, persuadirlo. Pocas veces se está dispuesto a ser disuadido por una realidad (o postura) no afín a la propia, desechando un aspecto muy interesante del arte.

Muchas cosas pasan en la política microcósmica del arte. Los que claman haberse emancipado y desdeñan a la institución, en muchos casos están supeditados a los valores de intercambio mercantil; lo que se está vendiendo en la actualidad es el producto que clama ser vanguardista. Los que están afuera, recurriendo a ciertos medios " alternativos" , quieren estar adentro; por eso reclaman; entonces lo que están haciendo es activismo y su arte no es un fin en si mismo, es un medio. Por el otro lado, los medios alternativos están ocupando el lugar de las prácticas tradicionales. Es decir, son la academia contemporánea. Como resultado " los tradicionales" , también están inconformes. El centro de la institución del arte, como sucede en nuestra estructura social, se vuelve imposible de identificar. De la misma forma, en que sucede en la civilización global, los grupos entran en disputa. Desde esta perspectiva general, la finalidad del arte contemporáneo es la de una comunicación muy básica que utiliza apenas los primeros canales que nos unen, los políticos. Más aún, hay tal variedad de mensajes, o manifestaciones creativas, que muchos jamás lograrán ser vistos. De la incomunicación reinante surgen los clichés y los estereotipos y el proceso del arte se invierte; pareciera que ahora es necesario producir obra que sea posible clasificar en alguna de las categorías existentes. Es alarmante que muchas veces no haya un fondo que reivindique el trabajo de los exponentes. La prioridad es pertenecer a la categoría y no salirse del carril que se ha dispuesto para ella. Estas no son más que material para la seducción o modas que anulan la necesidad natural de conocer las esencias. De ahí que también, haya muchos prejuicios sobre cierto tipo de manifestaciones como el feminismo. En general, se habla del feminismo como si este fuera el peor de los demonios o un mal

irremediable. Manifestaciones de militancia a ultranza provocan este tipo de comentarios. Una de las consignas del movimiento de la primera generación de artistas feministas norteamericanas, es ganar espacios de exhibición. Su demanda es la de una participación igualitaria en las exposiciones colectivas y más exhibiciones individuales en los calendarios de los museos y galerías. En sus primeros ensayos, Lucy Lippard denuncia crudamente la discriminación hacia las mujeres, más común en las décadas de los sesenta y setenta, en los espacios institucionales, dando cifras y ejemplos. La información descrita por la crítica tiene su importancia y su valor. Sin embargo, como es una balde cargado de agua fría por que exhibe una verdad, es muy probable que su artículo haya sido más rechazado que aclamado en el momento de su publicación. Lo que hace la generación feminista de los setenta, es señalar con expresiones de feminismo extremo, vicios de una sociedad que es machista en extremo. Como resultado, se da una confrontación en la que los representantes de la tradición reinante (en la cual se incluyen mujeres) sé ven amenazados. Sin embargo, el feminismo no debería ser objeto de una repulsión radical. Este rechazo no se justifica por que hay una ausencia de diálogo; no se discute en un sentido positivo sino reactivo; no se ve ni mucho menos se cuestiona lo que hay detrás del feminismo. Dicho movimiento no es más que un síntoma de algo que no está funcionando en la forma que tienen de relacionarse hombres y mujeres. Simone de Beauvoir, concluye al final del Segundo Sexo que ambos géneros se encuentran sometidos por un orden que los ubica en posiciones antagónicas. Desde ahí es imposible llegar a un acuerdo satisfactorio para ambas partes.

Los medios masivos de comunicación se han convertido en la autoridad moral de nuestra época. En gran medida, las reacciones contrarias al feminismo o cualquier otra corriente son fomentadas por los semi-valores que flotan en el ambiente público. Para el poder, es mejor fomentar la existencia de un movimiento ideológico radicalizado con el cuál solo los sectores más marginados se pueden identificar. De tal modo, los reclamos de este grupo no encuentran eco en el resto de la comunidad y, así, el poder tiene la justificación para no efectuar cambios estructurales. Más aún, los medios de comunicación masiva fabrican la ilusión de un mundo estable, donde los grupos " ultras" , en los que se incluyen las

guerrillas, son una amenaza latente dentro de una sociedad que vive en aparente calma. Por eso, los alcances de los movimientos radicales son muy limitados.

Nuestras fuentes de información, generan conocimientos de segunda mano; tenemos una cultura de resúmenes. Los medios nos repiten frases hechas hasta el cansancio, logrando en los individuos escalas de valores-consigna de los cuales solo se puede esperar una actitud descalificadora e ignorante.[28] Este es el tipo de conocimiento que tenemos sobre las corrientes artísticas e ideológicas, además de otras áreas. Para contrarrestar, es necesario reemplazar la información por conocimiento; no buscar muchos datos únicamente; hay que entenderlos para irlos interconectando. Gregory Bateson reconoce que la educación que recibimos no nos ayuda a tener un pensamiento autónomo y creativo. Según el biólogo, nuestro objetivo hoy por hoy debe ser desaprender o, borrar las estructuras lógicas que nos hacen emitir juicios a priori para encontrar nuevas formas de ver los datos, encontrando en ellos una *pauta que los conecte* [29]y los vuelva información que estimule al *gusto*, inherente a todos, por descubrir cosas nuevas en el mundo. El arte, en este sentido, es la integración de un conocimiento, producto de una experiencia acontecida en un nivel de conciencia no completamente racional. Por eso, sus objetivos debían sobrepasar cualquier ideología. El juego estético de Schiller propone una especie de equilibrio entre aquello que corresponde a lo racional en el ser humano con su parte instintiva. Es un balance en movimiento que da espacio a los procesos naturales (orgánicos) y los mentales. Ya cuando se logra un estado como este, los sectarismos y exclusiones pierden todo sentido. Lo que importa es la convivencia en paz.

Las Mujeres Artistas

El arte hecho por mujeres aparece como una opción relativamente nueva en el menú del pluralismo. Toma fuerza gracias al discurso político en boga: los derechos de la mujer. Pero, esto no significa que no hayan existido mujeres artistas en una época pasada. A lo largo de la historia universal hay pruebas de la actividad artística de la mujer. Frances

[28] Tomás Mojarro, habla del clásico "pasesito a la red" y la cultura del fútbol como las estrategias de sometimiento del poder al pueblo mexicano, específicamente.

[29] La pauta que conecta es la expresión de Bateson.

Borzello en " Portraying ourselves" , nos remonta hasta la época medieval donde algunas mujeres con talento reciben educación artística en los conventos. [30] Los autorretratos son para Borzello un documento que comprueba la actividad de una gran cantidad de mujeres artistas a lo largo de la historia occidental. Ahora bien, ya han ganado una contienda concreta: la de insertarse en la academia, el mercado y como consecuencia, el reconocimiento de la institución, aunque todavía en una proporción menor, si se compara con la situación de los hombres. Durante más de dos siglos (en el periodo que va del XVI hasta mediados del XVIII), para desarrollar sus capacidades artísticas, las mujeres tienen que buscar apoyo, generalmente a través de su padre, de un hombre artista dispuesto a enseñarles su oficio. La pintura de caballete es el medio más solicitado por que, aparentemente, no implica un esfuerzo físico tan pesado. Tomando en cuenta la indumentaria que la mujer acostumbraba usar en ese entonces, medios como el fresco o la escultura, son casi inaccesibles. Así pues, aquellas que corren con la mejor suerte, que es ser preparadas, de manera parcial, en la pintura son generalmente, hijas de pintores o las nacidas en un ambiente intelectual. Artemisia Gentileschi (1593-1652/3), por ejemplo, es entrenada por el pintor Tassi. Sin embargo, la educación que reciben estas mujeres, omite por completo la enseñanza del dibujo del cuerpo desnudo. Tampoco, el acceso a los talleres de los maestros o a las academias, les es permitido. Aún así, tenemos casos de mujeres que logran colocarse como pintoras de corte como Sofonisba Anguissola (1532-1625), que pinta para la reina Isabel de España. Algunas mujeres que demuestran gran talento, durante el siglo XVIII, empiezan a ser reconocidas como miembros honorarios de la academia. Uno de esos casos es el de Elizabeth Vigee-Lebrun (1755-1842) que recibe honores en numerosas academias europeas, entre ellas, las de Paris y Roma. Pero, el título no les confiere el derecho de tomar decisiones con el resto de los miembros. En el siglo XIX, algunas academias permiten la entrada a un número restringido de mujeres. En México, la Academia de San Carlos cuenta con un acerbo de dibujos donados por mujeres desde finales del siglo XVIII.[31] Algunas de estas mujeres, como Rosa Cruz de la Espada,

---

[30] Borzello, Frances.PORTRAYING OURSELVES, Women's Self-Portraits. Harry N. Abrams, Inc. New York.1998.

[31] Información tomada de un artículo de Mónica Mayer. PRESENCIA DE LA MUJER EN LA ACADEMIA. El universal. 5/diciembre/1990.Sec.Cultura.p.3

acostumbrada a competir desde pequeña. Según la escritora, la mujeres han formado alianzas, más no amistades. La alianza termina cuando cualquiera de las partes se ve amenazada por la otra. No hay espacio para muchas y, mucho menos para todas, cuando se trata de ocupar el lugar de " la más bella" . Por este motivo, cuando aparece una mujer o un grupo de mujeres con una postura radical y/o ofensiva para el orden establecido, es muy común que el resto de las representantes del género, se deslinden totalmente pues, las que toman una posición " feminista" , se cierran las puertas a la comodidad que ofrece la sociedad patriarcal.

Poco a poco, se han dado las circunstancias para que la mujer descubra que puede tener mayores aspiraciones y satisfacciones. Ya mencionamos como, durante la revolución industrial, el campo de trabajo se abre para ella. La independencia económica significa más libertad en las decisiones que afectan su vida personal. Una mayor educación es, sin duda, fuente para el reconocimiento de aquellas capacidades y habilidades, en la mujer, que poco tienen que ver con la apariencia física y la coquetería. También, salir del ambiente doméstico, le muestra a la mujer que su mundo puede ser más amplio; cada generación se conforma menos con el rol de ama de casa. Esta situación no se da de manera homogénea. Como sucede en los siglos anteriores, las mujeres de las clases acomodadas están en una mejor posición para elegir que quieren hacer de su vida. En los países en vías de desarrollo, las oportunidades para la mujer aún son mucho menores, si se comparan con las mujeres del primer mundo. El comentario de María Eugenia Figueroa, refiriéndose directamente a México, complementa la visión del problema: *" La desigualdad que viene con el machismo es un asunto muy difícil de erradicar por que viene implícito en nuestra memoria cultural."* [35] Repetimos conductas heredadas y aprendidas inconscientemente que hacen que la liberación de la mujer avance y retroceda. Sin embargo, aún en países como el nuestro, las mujeres que pertenecen a la clase media intelectual tienen más posibilidades de desarrollo profesional que las mujeres que viven la lucha por sobrevivir.

[35] Conversación con la artista. México D.F. Octubre del 2001.

deba estar supeditado al feminismo estereotipado, que en general se critica, o a temáticas de victima o explotación, como le encantaría ver y oír a muchos. Por sus antecedentes históricos, la producción de una mujer no ha sido apreciada en igualdad de circunstancias que la obra de un hombre. De ahí que uno de los objetivos de las feministas sea rescatar el trabajo de muchas mujeres que no fueron incluidas en la historia del arte. Encontrar estas referencias significa crear una genealogía del arte femenino para las mujeres del presente y futuro. Esto no quiere decir que la obra de una mujer sea superior, simplemente ha tenido poco espacio para desarrollarse y existir libremente.

La historia se acelera en la segunda mitad del siglo XX y toma la velocidad creciente de una bola de nieve. Su crecimiento cobra fuerza en los sesenta pero no ha terminado de rodar. La tradición estética femenina comienza a tener sus propios momentos y referencias. Un posible final feliz sería que esta tradición sea asimilada y aceptada en un contexto más amplio, no solamente dentro del circuito del arte de las minorías. De este modo, estaríamos no solo rompiendo con los sectarismos sino también nuestra experiencia de la vida a través del arte, sería extendida.

El feminismo

El feminismo no es un fenómeno exclusivo del siglo XX. Simone de Beauvoir dedica un capítulo en " El Segundo Sexo," a la descripción de sucesos que indican brotes feministas a lo largo de la historia. Tenemos el ejemplo de las matronas romanas que salen a las calles a reclamar sus derechos o que organizan conspiraciones para cambiar su situación legal, en los estatutos testamentarios, por ejemplo. Sin embargo, por sus características biológicas, la mujer ha sido rebajada a las actividades domésticas (catalogadas como inferiores) y a un carácter de posesión. Hay grandes baches en la historia donde la lucha de la mujer cae en retrocesos o, periodos de inactividad. Según de Beauvoir la causa es que, no ha sido la mayoría de las mujeres la que ha emprendido la lucha frente a una sociedad que las oprime. Desde niñas, la mujeres son enseñadas a vivir bajo la protección masculina. Primero, se hallan bajo el amparo del padre y después, bajo el del marido. El único móvil en la vida de una mujer ha de ser el de conseguirse un buen candidato para que sea su proveedor económico y emocional. De tal manera, la mujer está

acostumbrada a competir desde pequeña. Según la escritora, la mujeres han formado alianzas, más no amistades. La alianza termina cuando cualquiera de las partes se ve amenazada por la otra. No hay espacio para muchas y, mucho menos para todas, cuando se trata de ocupar el lugar de " la más bella" . Por este motivo, cuando aparece una mujer o un grupo de mujeres con una postura radical y/o ofensiva para el orden establecido, es muy común que el resto de las representantes del género, se deslinden totalmente pues, las que toman una posición " feminista" , se cierran las puertas a la comodidad que ofrece la sociedad patriarcal.

Poco a poco, se han dado las circunstancias para que la mujer descubra que puede tener mayores aspiraciones y satisfacciones. Ya mencionamos como, durante la revolución industrial, el campo de trabajo se abre para ella. La independencia económica significa más libertad en las decisiones que afectan su vida personal. Una mayor educación es, sin duda, fuente para el reconocimiento de aquellas capacidades y habilidades, en la mujer, que poco tienen que ver con la apariencia física y la coquetería. También, salir del ambiente doméstico, le muestra a la mujer que su mundo puede ser más amplio; cada generación se conforma menos con el rol de ama de casa. Esta situación no se da de manera homogénea. Como sucede en los siglos anteriores, las mujeres de las clases acomodadas están en una mejor posición para elegir que quieren hacer de su vida. En los países en vías de desarrollo, las oportunidades para la mujer aún son mucho menores, si se comparan con las mujeres del primer mundo. El comentario de María Eugenia Figueroa, refiriéndose directamente a México, complementa la visión del problema: *" La desigualdad que viene con el machismo es un asunto muy difícil de erradicar por que viene implícito en nuestra memoria cultural."* [35] Repetimos conductas heredadas y aprendidas inconscientemente que hacen que la liberación de la mujer avance y retroceda. Sin embargo, aún en países como el nuestro, las mujeres que pertenecen a la clase media intelectual tienen más posibilidades de desarrollo profesional que las mujeres que viven la lucha por sobrevivir.

[35] Conversación con la artista. México D.F. Octubre del 2001.

La discusión sobre las diferencias de clases es un tema tratado en el reciente Coloquio Binacional México-Estados Unidos que toma lugar en el Exconvento de Santo Domingo en la Ciudad de Oaxaca. El encuentro tiene como objetivo discutir para señalar similitudes y divergencias en la producción de las artistas de la generación de los setenta. La primera coincidencia es que tanto chicanas como mexicanas viven el despertar de la conciencia feminista. Sin embargo, por sus circunstancias, su obra tiene profundas diferencias. Para empezar, las mujeres que participan en el movimiento chicano sufren de una problemática muy distinta a la de las artistas mexicanas. Las primeras se encuentran en los Estados Unidos por que México no le ofrece a su familia una vida digna. Es decir, ellas provienen de las clases más oprimidas, son las hijas de la clase trabajadora que, de alguna manera, ha sido expulsada por México y explotada por los Estados Unidos. De ahí que su temática sea totalmente política y reivindicadora de la dignidad del trabajador inmigrante. Crear un arte que cohesione a la comunidad chicana, es una forma de construir un mundo más adecuado para la gente que tiene sus raíces culturales en México pero que reside en un mundo que no la acepta. La utilización de los íconos prehispánicos en su obra es una forma de recuperar la historia y el origen de este grupo; sus niños ya no conocen su idioma originario y tal vez, nunca hayan estado en tierra mexicana. Por eso, la obra de los muralistas mexicanos tiene tanta influencia en la estrategia chicana. En contraste, el discurso del muralismo, representa cosas totalmente distintas para las mujeres que viven y hacen su carrera como artistas en México. Para ellas, este discurso tiene que ver con la demagogia del nacionalismo de estado que se apropia de las imágenes del muralismo para justificar y perpetuar su proceder. En general, las artistas mexicanas proceden de las clases más favorecidas del país. Por tanto, no han tenido que luchar por construir una identidad en niveles tan básicos como los chicanos. Las mexicanas de los setenta dirigen su lucha política hacia la apertura de la institución del arte mexicano para la mujer. Una de sus estrategias es hablar de la realidad femenina y proponerla como tema para el arte. La visión del feminismo que si comparten chicanas y mexicanas es lograr cambios en su sociedad a través del legado que su obra le pueda hacer a las generaciones más jóvenes. En ellas no solamente se incluye a la mujer artista pero si a la mujer, en general. Llegar a la conscientización de sus capacidades implicará una cambio en la manera en que la mujer del futuro eduque a sus hijos. Esta estrategia es la de la tortuga, lenta pero segura. Los

hijos tendrán nuevas maneras de relacionarse y paulatinamente, habrá más igualdad en la sociedad.

Las experiencias nuevas propician un cambio en la mentalidad de las mujeres. El papel de los grupos radicales ha sido, de alguna forma, el de catalizador para que estas puedan ocurrir. Laura Quintanilla comenta sobre la obra de mujeres mexicanas en la época de los setenta: *" ...a estas mujeres les toca abrir camino. Ellas viven la influencia del feminismo radical norteamericano y su obra tiene un tono de reclamo. Sus obras, representan objetos del hogar como cuchillos, alfileres y tijeras que aparecen como agentes agresivos, cuya violencia está dirigida en contra del hombre; esto es natural por que todo movimiento, para que funcione, en sus inicios tiene que ser radical."* [36] Sin embargo, una vez logrado cierto avance, es necesario que los movimientos hagan un replanteamiento de sus objetivos y cambien sus estrategias para evitar que el poder los banalice. En este sentido, Whitney Chadwick[37], explica que el movimiento feminista, que comienza en Estados Unidos e Inglaterra, se extiende a muchos otros países, mas se ajusta a las circunstancias particulares de cada lugar y, como consecuencia, sus resultados son diferentes. En el caso de México, no tenemos muchos antecedentes escritos que nos señalen una ideología feminista entre las artistas de los setenta. Pero si tenemos que las mujeres artistas luchan con fuerza para mostrar su obra y sus puntos de vista. Mónica Mayer es de las pocas artistas y críticas declarada feminista de aquella época. Ella es la autora de prácticamente la mayoría de los textos que recaudan y revisan la obra de las mujeres mexicanas a lo largo éstas últimas décadas.

La mayor parte de nuestros registros del arte producido en la década de los setentas, son visuales. La obra de artistas como Magali Lara, cuya primera exposición individual en 1977, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), lleva por título " Tijeras" , hace patente la presencia del feminismo en México. Magali Lara elige hablar de la vida en su obra. A lo largo de su carrera, se ha interesado por los espacios interiores y la convivencia de los objetos en los mismos. Sus formas preferidas son

[36] Conversación con la artista. México D.F. Septiembre del 2001.
[37] Chadwick, Whitney. WOMEN, ART AND SOCIETY.C.12 p.355

vegetales: plantas con sus tallos, bulbos, flores, espinas y hojas. Un proyecto titulado " Paisaje Emocional" explica el interés de Lara por el paisaje y como lo relaciona con la vida interior. Ella misma lo explica de la siguiente forma:

> " El paisaje como género siempre me ha interesado ya que es también un retrato de la percepción social y emocional del exterior y del sí mismo. El paisaje es también una metáfora del cuerpo y por muchos años ha sido proyección del cuerpo femenino" . [38]

La visión del cuerpo femenino como la fuente o el origen de la vida no es nueva. Simone de Beauvoir explica como las entrañas de la mujer tienen una dualidad de significados para el hombre. Por un lado son la fuente de la vida y por el otro son una amenaza de disolución o muerte. Este último sentido viene de la incertidumbre que es para el hombre penetrar el vientre femenino que, teme morir o disolverse dentro de un cuerpo que no es el suyo. La violencia permea en la obra de Magali Lara. Ella reflexiona[39] que de niña, percibía una atmósfera de violencia en su casa; agresión silenciosa que tiene que ver con las diferencias que existen entre los realidades del hombre y la mujer. El encuentro y la convivencia de ambos es su generador. Cuando Lara propone un mundo interior donde coexisten la naturaleza y herramientas de uso cotidiano de la mujer, nos presenta una atmósfera doméstica en tensión; el territorio femenino como lugar donde ocurren cosas que violentan tanto a la mujer como al hombre.

Entre los pocos casos de arte feminista registrados en el México en la década de los ochenta tenemos el del colectivo formado por Mónica Mayer y Maris Bustamante llamado " Polvo de Gallina Negra" . Bustamante describe el objetivo de uno de sus proyectos en aquella época:

> " ...demoler todo o en algunas de sus partes, el arquetipo de la maternidad, el concepto de La madre en nuestra cultura falocrática, en el entedido de

[38] Descripción de proyecto para una residencia en Québec en 1999.
[39] Información tomada de la conferencia que presenta la artista en el Coloquio Binacional México-Estados Unidos. (MIRADAS CRUZADAS)

que este arquetipo es uno de los aliens más destructivos y bloqueadores de la conciencia humana mexicana. Detiene el desarrollo personal y social, erótico, sexual, intelectual y sensible de todos los que vivimos en la localidad geográfica, como hombres y como mujeres." [40]

La acción más famosa de Polvo de Gallina Negra, es un Performance llevado acabo en la televisión mexicana que lleva por título " ¡Madres! (Madre por un día)" en 1987. Un sábado en la noche, Bustamante y Mayer, retan a Guillermo Ochoa a ponerse un delantal que lleva una prótesis de un vientre embarazado. También Cuevas es merecedor de este honor al serle otorgados los aditamentos con los que solo quién es madre cuenta: panza, mandil y corona. [41] También tenemos el caso del colectivo Tlacuilas y Retrateras que organizan en la Academia de San Carlos en 1984, su propia fiesta de quince años. Nuevamente, Cuevas es favorecido por las feministas al ser invitado para ser el padre de las quinceañeras.[42]

La producción de las mujeres de la generación de los ochenta en México se caracteriza por una fuerza y un atrevimiento, muchas veces mayor que el de los hombres. Para seguir en la línea de la obra que toca los lugares comunes de la mujer, tenemos la exposición de Mónica Castillo llamada " Presentación en Sociedad" . En la que se destaca un cuadro titulado, " Hasta que el cochambre nos separe" , que presenta a la pareja de Fragonard, sitiada por ollas y sartenes. Castillo se caracteriza por su agudo sentido del humor, que hace que el contenido de sus piezas sea certero y también crítico. El cuadro " La Carne de Cristo" nos presenta un filete servido en un plato, coronado con espinas. Cualquier interpretación acerca del contenido de la obra sale sobrando. También Patricia Soriano hace su parte, Raquel Tibol la describe como: *" ...de las mujeres que libran batallas por su género, por los desheredados, los discriminados y los violentados, de una manera individual, con absoluta autonomía"* . [43]

---

[40] ARTEacción. p.54.
[41] Mayer, Mónica. OROZCOMANÍA. El Universal.Sec. Cultura. 22/julio/1992.p.3
[42] Mayer, Mónica.¿CUEVAS SE ALINEA CON LAS FEMINISTAS? El Universal.Sec.Cultura.5/febrero/1991.p.2
[43] Cat. "Diferencias Reunidas". Cuatro Mujeres Artistas Contemporáneas Mexicanas. Exposición en Bellas Artes.1998.

Según Quintanilla producciones como estas indican que las artistas mexicanas han logrado ganarse un lugar importante en su medio. Ahora bien, llegar y mantenerse en el medio implica un esfuerzo multiplicado para las mujeres artistas por lo que aquellas que lo logran, ofrecen una producción de excelente calidad, muchas veces superior al que un artista hombre necesita producir para ser reconocido, según la opinión de Mayer. Como resultado, su contribución a la cultura del México contemporáneo es sustancial. Más aún, en la década de los noventa, hay una gran cantidad de mujeres artistas trabajando activamente y, con propuestas sólidas. Quintanilla observa que los premios de la bienal de Monterrey, que inicia en 1992, han sido ganados por mujeres consecutivamente.

Dentro de esta nueva generación de artistas hay quiénes se dedican al activismo a través de su obra y siguen viendo al feminismo como una postura importante para el avance del arte en México. Lorena Wolffer, al parecer, es de las pocas artistas contemporáneas que se han declarado feministas, según un reportaje de la Triple Jornada. La visión que tiene Wolffer sobre la sociedad y el arte mexicanos es reveladora:

> " ... que en México te digan no soy feminista, se aterren de esa palabra cuyos contenidos ni conocen, es algo muy extraño que atribuyo a lo que llamo efecto reflejo: lo que pasa en el norte, pretendemos como si hubiera pasado aquí y hasta sufrimos las consecuencias. Por el otro lado, en México el movimiento feminista, por lo menos que yo conozco, está totalmente separado del arte, no ha habido una comprensión de que el arte puede ser una estrategia y puede ser aprovechada para promover o defender posturas como para cambiar la representación de lo imaginario." [44]

Una de las situaciones que contribuyen a que no se tenga claro que aspectos del feminismo contribuyeron al propio proceso del arte mexicano y, cuáles son ideas preconcebidas, es que hay pocos registros escritos sobre la producción realizada en la década de los setenta. Sin embargo, aún cuando el comentario de Wolffer indica que esta opinaría lo contrario, algunas recopilaciones del arte feminista norteamericano nos pueden

[44] La Triple Jornada No. 31, 5/marzo/2001.

auxiliar en la comprensión general de los cambios ocurridos para las mujeres en el arte de este siglo recientemente concluido. Las controversias acerca de si hay o no hay una diferencia que nos indique que una obra de arte ha sido hecha por un hombre o por una mujer, continúan. Hay quiénes dicen que esta clasificación no tiene ningún sentido y que si, una obra es buena no tiene que ser de nuestro interés el género del artista. Hay quiénes como María Eugenia Figueroa sostienen que si se puede identificar la obra de un mujer o la de un hombre; esas diferencias tienen que existir porque ambos géneros funcionan de maneras distintas, pero que esto no tiene mayor relevancia.[45] Durante el auge del feminismo, en los sesenta, la discusión se centra en si la mujer produce obra que puede seguir siendo ubicada dentro de la estética masculina. Esta discusión se divide en dos vertientes. La primera plantea cómo la mujer ha debido ocupar el papel del sometido y el hombre ha tomado el hegemónico. El sometimiento coloca a la mujer en la pasividad. Las palabras de Betsabe Romero, clarifican la dinámica de la relación entre ambos sexos, *" lo masculino es hegemónico y lo femenino es la resistencia"* [46]. En la visión de Romero, lo femenino supera el papel pasivo del sometido porque está constantemente en lucha. Su lucha es por preservar, primero la vida de los que dependen de ella y luego las costumbres y, como consecuencia, la cultura de su comunidad. Pero, la batalla más agotadora es la que tiene que sortear todos los días con la tradición machista que le impone al sexo femenino una imagen de debilidad y delicadeza. Aquí lo que la mujer tiene que defender es su integridad como persona o ser humano; evitar en todo momento ser cosificada para poder desarrollarse de la misma manera en la que lo hacen los hombres. En este sentido, las feministas norteamericanas, producen obra que revindica a aquellos materiales y técnicas que comúnmente se le asocian a las amas de casa, como medios dignos para la creación de arte. La propuesta es hacer algo trascendente con aquello que, de otro modo, podría ser prescindible. Por ejemplo, las pintoras incluyen voluntariamente colores pastel o, sobrantes de telas y encajes en sus cuadros. Mierle Laderman Ukeles, se dedica a hacer " Arte de mantenimiento" que consiste en asear los museos para las exposiciones de otros artistas, en un acto de reivindicación de las labores domésticas.[47]

---

[45] Conversación con la artista. México D.F. Octubre del 2001.
[46] Conversación con la artista. México D.F. Septiembre del 2001.
[47] Lippard, Lucy. THE PINK GLASS SWAN. Selected Essays on Feminist Art. The New Press. New York.1995. p.63, 168

La segunda vertiente, que a mi forma de ver es la más explosiva, pone de manifiesto el desacuerdo con aquel otro papel adjudicado a la mujer por la tradición machista: la de objeto de placer. Las reflexiones de Jean Baudrillard[48] en este sentido, explican que la imagen de la mujer ideal es el producto de la histeria masculina. Respondiendo a la excitación de su propio lado femenino, el hombre propone la imagen de la mujer que él querría ser: " la femme fatale." Para complementar esta idea, tenemos el comentario de Wendy Steiner sobre un texto de Flaubert que dice que las mujeres son creación de los hombres, su obra maestra y símbolo de una civilización desarrollada:

> " ...Siguiendo este razonamiento, las fuerzas de la civilización son masculinas. Ellos convierten al género femenino en mujeres que, como resultado, son artefactos o piezas de arte. Y con un golpe mágico esta mujer-artefacto se convierte en prostituta o cortesana, o en una trasgresión civilizada, producto de la imaginación masculina." [49]

En los setenta, los escándalos no se dejan esperar en este respecto. Algunas, señalan que el proceso de embellecimiento al que la mujer se somete para complacer a los hombres, es tortuoso y estresante. Hannah Wilke hace una serie de fotografías llamada " Starification Series" . En ellas aparece con el torso desnudo, decorado con pequeñas bolitas de goma de mascar. Las imágenes son el registro de un performance, donde ella se pega las bolitas. Un caso en los noventas que también recurre al prototipo de la modelo es el del ya mencionado performance de Lorena Wolffer, " If She is México, who beat her up?" A continuación revisaremos otro aspecto del performance. Wolffer, como *Miss* México, viste una indumentaria que repite los colores de la bandera mexicana. *Miss* México desfila con majestuosidad, ignorando que su cuerpo está lleno de moretones y contusiones. A la latina en Estados Unidos se le ve como objeto exótico; involucrarse con ella es para el anglosajón la oportunidad de tener una ardiente aventura sexual. Esta visión es la agresión

---

[48]Baudrillard,Jean.Guillaume,Marc.FIGURAS DEALTERIDAD. *La Cirugía Estética de la Alteridad.*

[49] *"In this "reasoning", the forces of civilization are male. They turn females into women who are therefore artifacts, works of art. And in a magical elision this artifactual woman morphs into a prostitute or courtesan, a civilized transgression that is the highest product of the male imagination."* VENUS IN EXILE.The Rejection of beauty in 20th. Century Art. The Press. New York. 2001. p.76.

que se impacta en el cuerpo de Wolffer. En los volantes que la artista reparte para invitar a presenciar el performance, Lorena reta al espectador con el texto que dice, " ven a golpear a esta mexicana inmigrante" . La mexicana es Wolffer vestida a la manera de las ídolos del pop latino, ardiente y provocadora, al tiempo que empuña unos guantes de box. Los guantes hacen la diferencia pues esta mujer está dispuesta a defenderse, competir y ganar la contienda.

Regresando a las norteamericanas, en 1978, Cindy Sherman es tachada de narcisismo cuando aparecen fotografías donde ella personifica a la mujer fatal. Sherman responde a tales acusaciones diciendo que su intención no es ni siquiera la de hacer un autorretrato, sino la de representar los distintos roles que la mujer tiene en esta sociedad.[50] En suma, la estrategia de muchas feministas es tomar algún aspecto de las actividades sociales adjudicadas a las mujeres, como los concursos de belleza[51], para señalar su desacuerdo y así, participar como artistas con una postura definida en el círculo de arte de su época. Las mujeres están respondiendo públicamente a todas esas tachas que se le han hecho a su imagen. Hay quiénes incluyen escobas, cocinas y, elementos propios de los quehaceres domésticos en su producción, como Judy Dater en 1982. El resultado dentro del círculo feminista es un fanatismo formal; si no se emplean ciertos elementos, se está produciendo obra de estética masculina. Con parámetros como estos, resulta muy difícil abordar obras como la de Estrella Carmona que trabaja con temas que convencionalmente pertenecen a los hombres como la guerra. Sus pinturas muestran soldados, armas y maquinaria bélica, así como escenarios de ciudades en llamas. Una mujer también puede producir imágenes fuertes, no precisamente sensuales, bellas o delicadas, como correspondería a una " mujer pintora" . Sin embargo, Carmona es mujer y es pintora y, su obra no es nada cercano a un mal producto artístico. La otra cara de la moneda lanzada por Baudrillard es que a su vez, el feminismo, no es más que la histeria de la mujer, buscando realizar el ideal de su propia masculinidad. Como una primera conclusión tenemos que la problemática suscitada por el feminismo, es una asunto mucho más complejo en el que

[50] Borzello, Frances.PORTRAYING OURSELVES.p.170
[51] *Según Steiner, " en este momento, el feminismo denuncia como los concursos de belleza deshumanizan a la mujer."* VENUS IN EXILE.*p. 126*

ambos géneros tienen su parte. Lucy Lippard dice que es importante que la mujer reconozca su realidad pero, aboga por borrar las barreras entre el " arte hecho por mujeres" y el " arte hecho por hombres" . Más bien propone que el arte puede ser un medio para la sanación de las heridas que cada lado se ha inflingido y, como consecuencia, para su reconciliación. Esto implica un equilibrio en la forma de asumir y vivir la sexualidad para ambos géneros.

La Reconciliación

Los grupos marginales, han tomado al arte como arma política y su producción desde esta perspectiva, también puede llegar a ser excluyente. Su programa es un universo muy reducido. La consigna de la época es: " piensa igual que yo, si no, serás eliminado de mi micro mundo" . Si bien el arte ha avanzado y se ha expandido a nuevos estratos sociales, incluyendo a los marginales, también se han formado nuevas élites. Fluxus describe este fenómeno claramente en su manifiesto; cada trasgresión hecha, con el paso del tiempo, se vuelve parte de la institución. En la modernidad ser crítico es el modelo clásico. Otra repercusión de las acciones tomadas por las vanguardias de principios del siglo XX para unir el arte con la vida en el arte contemporáneo es el énfasis hecho en las problemáticas sociales. Desde esta perspectiva, hay muchos motivos que justifican la existencia de corrientes feministas o, de lo que se ha llamado en los Estados Unidos, women´s art (arte de mujeres). La aparición de un término que reconoce a la mujer como participante en la producción de arte debía ser un factor de reconciliación pero, lo que sucede en la realidad es que el arte queda fragmentado en pequeñas secciones radicalizadas, incomunicadas. Es necesario señalar que no todo lo que hace una mujer es feminista y, no todo lo feminista es estereotipado y radical. Más bien, el orden actual lo encasilla. Si se trata de catalogar por medio de silogismos fáciles, todo lo hecho por una mujer es arte de origen femenino y como resultado final, sería arte feminista. A final de cuentas el arte que todos creemos buscar, no conoce de géneros ni razas. Más bien ofrece un experiencia contemplativa o de conocimiento (de uno mismo). En el caso del arte hecho por una mujer, posiblemente tenga más eco en un público femenino y/o feminista, por ser una forma de hacer más nueva, un orden que propone la otra mitad de la sensibilidad humana. Es probable que las mujeres encuentren en la producción de otras, un reflejo más cercano a lo que son, en la vida cotidiana pues la temática de muchas productoras de arte tiene que ver con las situaciones

que su medio les ofrece, incluyendo aquellas provenientes de una estructura machista. Sin embargo, esto no quiere decir que solo le pueda gustar a las mujeres; seguramente habrá hombres a los que la obra de cualquier mujer los remita a su propia subjetividad.

La producción de arte es un proceso profundo en el que el autor se plantea problemas que necesita saberse capaz de desarrollar y resolver. A medida que avanza en su proceso se va topando con dificultades ya que, muchas veces, lo que le pide su espíritu no concuerda con las modas. Hay casos de artistas que, a partir de una producción congruente con su propia historia, contribuyen a cambiar la tradición. La obra de Eva Hesse es un buen ejemplo de una producción que tiende hacia una universalidad más amplia y no al cumplimiento de un programa ideológico de un grupo en particular. Ella tarda mucho tiempo en reconocer a la escultura como el medio ideal para su trabajo como artista pues siempre quiso ser pintora. De modo que, asimila aspectos de la pintura y los incluye en su trabajo tridimensional. Cuando su obra empieza a ser exhibida y criticada tanto positiva como negativamente, el arte mínimo está instalado en la academia y muchas veces es clasificada, de forma peyorativa, como neo expresionista. En la biografía que escribe Lippard vienen incluidos extractos de los diarios personales de Hesse. A través de ellos podemos ver que era una mujer muy conciente de sus circunstancias y, de las desventajas que, como artista, tenía en relación a los hombres. Hesse escribe sobre sus sentimientos de competitividad en relación a su esposo, el escultor Tom Doyle: " *...En sus logros, veo mis fracasos...El resentimiento viene especialmente cuando yo tengo que cocinar, lavar o hacer los platos mientras el se sienta, como rey, a leer."* [52] Ser conciente de esta competencia desventajosa en la que ella misma se involucra, le permite a Hesse descubrir dos cosas importantes. La primera es que ese sentimiento no le permite evolucionar en su propio trabajo. Y, la segunda es que también su valía como ser humano, se ve deteriorada al dudar de su capacidad como artista. En otras palabras, el valor entero de lo que ella *es* se debilita cuando se quiere valorar en función de los logros de otra persona, en este caso, un hombre. A propósito de esta reflexión, Heese transcribe en su

[52] "*...In his achievements I see my failures...Resentment enters most precisely if I need be cooking, washing or doing doing the dishes while he sits king of the Roost reading*".
Lippard, Lucy. EVA HESSE. 1ed.Da Capo Press. New York. 1992. p.26.

diario un comentario de Simone de Beauvoir en el Segundo Sexo : *" ...Lo que la mujer necesita en esencia, es olvidarse de si misma, pero primero es necesario que esté firmemente segura de que a se ha encontrado a si misma en el presente y para el futuro..."* , [53]para desarrollarse plenamente y no en la conciencia del mutilado porque desde ahí actúan las sectas no suficientemente poderosas como para enfrentarse con la alteridad, en igualdad de circunstancias.

Aunque, la actividad de Hesse tiene interrupciones debido a sus conflictos personales y más tarde a su enfermedad, su obra logra consolidarse. El contenido de sus diarios puede ser asociado con la discusión feminista de los sesenta y setenta aunque ella en ningún momento forma parte de esta corriente. Sin embargo, comparte la problemática del género porque es mujer y, luego, productora de arte. De ahí tenemos que, el feminismo es un foco de alerta que señala un problema real. Es una revolución más que corre el riesgo de institucionalizarse. Betsabe Romero reconoce el mérito de la lucha feminista pero, también, advierte que *" cualquier ideología solamente tiene validez cuando una persona la adopta y es congruente con ella en todos los aspectos de la vida."* [54]En el arte no se puede funcionar con la ideología como estandarte principal por que de por sí, en la obra se pone lo que uno es; si se introduce una ideología, el individuo limita sus propias posibilidades de experimentación.

Hay muchas mujeres que en la segunda mitad del siglo se han destacado y no pertenecen o pertenecieron a ninguna corriente. Es más, se puede decir que en parte por eso logran una carrera. A muchas se les asocia con una corriente más adelante o, mejor aún, se les ha otorgado el lugar de precursoras. Un ejemplo es el de Joan Brown. La obra de esta mujer es completamente autobiográfica. A ella le interesaba la pintura en todos sus aspectos y representar episodios de su historia personal no es sin un mero pretexto para pintar. El conjunto de su obra, puede ser interpretado como un diario visual[55] donde representa momentos, para ella sobresalientes de su vida como: el nacimiento e infancia de

---

[53] "*What woman essentially lacks is forgetfuness of herself, but to forget herself it is first necessary to be firmly assured that now and for the future one has found oneself*". Ibid. p.26
[54] Conversación con la artista. México D.F. Septiembre del 2001.
[55] The Art of Joan Brown. Catálogo.

su hijo, sus matrimonios, los concursos de natación donde ella participa o sus viajes. En una entrevista, le preguntan a Joan Brown si se consideraba feminista y ella contesta que ni siquiera se lo planteó como posibilidad al iniciar su carrera, pero que viendo hacia atrás, si creía que había muchos aspectos en su obra que coincidían con la tendencia feminista de entonces (sesenta y setenta). [56]

Otro caso es el de las mujeres que si tratan el tema del género pero que no se consideran feministas. Laura Quintanilla[57] explica que para su proceso, el tema del género ha sido importante. Al iniciar su carrera, tiene la necesidad de verse a ella misma. Parte de este proceso implica reconocer su propio cuerpo, y por lo tanto, su sexualidad. Según la artista, a través de esta búsqueda, se eliminan muchas trabas que tienen las mujeres para desarrollar cualquier aspecto de su vida. Dichas trabas son el resultado de conductas aprendidas inconscientemente o, de aquellas que son parte del sistema de valores mexicano. Una de las primeras piezas de Quintanilla es una serie de relieves y vaciados en yeso de la anatomía de su propio cuerpo. El siguiente paso es registrar el lenguaje del cuerpo en otras personas. Laura siempre se ha interesado por aquellas experiencias que suceden al interior de la persona. Así, en este momento de su producción salta de su interior al de otros y luego, su obra se abre al mundo.

[56] Ibid.
[57] Conversación con la artista. Septiembre del 2001.

Eva Hesse

"Untitled Film Still, # 16"
Cindy Sherman
1978

"Interior Scroll"
Carolee Sherman
1975

"Miss Clingfree"
Judy Dater
1982

"Starification Series"
Hannah Wilke
1974

"Intra Venus"
Hannah Wilke
1992-93




"¡Madres! Madre por un día"
Polvo de Gallina Negra
1987

Lorena Wolffer

Magali Lara
"Una mujer desnuda se refleja"
1980
díptico
fotostat

Esculturas de tamaño natural de la serie "Gestación"
Laura Quintanilla
Encausto, chapopote y yeso
1994

Laura Quintanilla

"La invasión"
Estrella Carmona
Óleo sobre tela
1999

CAPÍTULO 3

Los espacios

Existen muchas y muy variadas definiciones sobre lo que es el espacio. Sin embargo, podemos identificar dos tendencias generales. Ambas posturas nos van servir en el estudio de lo público y lo privado pues estos dos son los *espacios de acción* de los seres humanos. Para esclarecer este asunto, es importante reconocer la relación entre espacio y tiempo que sucede en la realidad física, que es el mundo del devenir; donde el movimiento (tiempo) actúa sobre el espacio. La primera tendencia define al espacio como la *posición*[58] de los objetos y las relaciones que se pueden establecer entre ellos en términos de distancia (longitud y altura). El espacio del que estamos hablando es el tridimensional y en él, la vida se mueve; al espacio que propone una sucesión de posiciones, corresponde el tiempo que es la sucesión del eventos[59]. Sabemos que existe el tiempo cuando algo *sucede* a los objetos dentro del espacio físico; entonces decimos que las cosas no son lo mismo que *antes*. Ahora bien, cuando hablamos de la ubicación de los seres vivos y no de los objetos dentro del espacio físico, nos referimos a los territorios. La segunda tendencia con respecto a la definición del espacio es más cercana a la idea de territorios. Todos los seres vivos tienen un espacio físico donde realizan sus actividades; defender este espacio implica garantizar su existencia. De alguna manera, este espacio se vuelve una pertenencia, por eso, se le llama territorio. El territorio es compartido, tal vez, por especimenes afines, de manera que las actividades que en ellos tomen lugar, no interfieran con el desarrollo de ninguno de ellos. Sin embargo, hay un espacio, tal vez menor, en cuanto a radio pero que es fundamental y que no se puede compartir con nadie. Ese es el espacio vital. En el caso del los seres humanos este lugar tiene una delimitación más marcada que entre los animales. El concepto de propiedad por ejemplo, surge de la necesidad de establecer estos límites. En su libro " El árbol del conocimiento" , en el capítulo sobre fenómenos sociales, Varela y Maturana señalan la diferencia entre los humanos y el resto de los seres vivos; estos últimos tienen un grado menor de autonomía como individuos, en cambio, " *las sociedades humanas... son metasistemas con componentes de*

[58] Abbagnano, Nicola. DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. P.435
[59] ibid.p.1135

máxima autonomía de muchas dimensiones de existencia independiente." [60] La autopoiesis es, para Varela y Maturana, la explicación a muchas preguntas que se hacen sobre los mecanismos que generan y conservan la vida, definiéndola como: ... " *un sistema que al operar, genere toda su fenomenólogía..."* Con este planteamiento, se reconoce la independencia de todo ser vivo. La autonomía implica eventos que sólo le conciernen al individuo por suceder en su interior. Estos sucesos son sus procesos de adaptación y manipulación a y en su medio ambiente. En cuanto al tiempo que corresponde a las funciones autopoiéticas, también es algo relativo pues sus referencias son internas; corresponden a procesos orgánicos que se conectan con aquellos que son mentales. La naturaleza del espacio pensamiento no es la misma que la del espacio tridimensional. El espacio interior es el lugar donde el individuo puede reflexionar. Las conclusiones que elabora a partir de su percepción del mundo, se toman su tiempo. Este no se puede cronometrar. Es el tiempo de los procesos del alma. El impacto de las acciones autónomas del individuo lo podemos identificar en el espacio exterior, en el espacio compartido, que en gran medida, es físico. De tal modo, los sucesos sociales son los que establecen las características esenciales de un espacio. [61]

El espacio físico y el espacio interior no existen separados, conviven y se interrelacionan para conformar al *lugar*. Las piezas de Magali Lara son, una búsqueda por expresar momentos de la existencia interior, proyectados en las formas de la naturaleza. A través de elementos particulares como las plantas, Lara crea ritmos emocionales que son producto de la existencia cotidiana. La artista desplaza la condición humana de su persona a la planta para hablar del amor y el erotismo. En la pieza titulada " ¿Te obedece?" (1996), Lara pinta organismos vegetales: bulbos, tallos, ramas y semillas que se encuentran en interacción. Este acontecimiento representado por Lara, define su carácter gracias al título que sugiere un juego de tensiones entre un dominante y un dominado. Cuál es cual permanece como interrogante. Teresa del Conde dice sobre Lara " *...Magali es asimismo pintora-pintora. Un número considerable de sus composiciones pictóricas son eso: pinturas en las que estallan organismos en germinación, metáforas de su propio cuerpo, formas*

[60] p.172
[61] Abbagnano, Nicola.DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. p436.

naturales u objetos de uso doméstico, agredidos, rajados por agentes violentos, arbitrarios. La madera de un tronco puede parecer carne, la mesita que sostiene los objetos danza a su antojo, los frascos se derraman, las plantas bulbosas emiten semen, todo agitado por un movimiento incontrolable, como incontrolable es la naturaleza." [62] En la obra de Magali, la morfología vegetal funciona como un espejo de la realidad humana. A través de una narrativa que describe específicamente acciones de y entre los objetos, Lara abre la puerta a la dimensión de los asuntos espirituales. Como resultado, el espacio físico también puede tener distintas significaciones, según las actividades que los seres humanos realicen en él. La casa, como extensión del espacio autopoiético, o como territorio, es el receptor de nuestras energías más privadas. Al trabajar lugares como este, la artista logra un espacio de transición entre lo que le pertenece solo al individuo y lo que se supone es un lugar de acción cotidiana y grupal.

Los asuntos que competen a los espacios privado y público son diferentes y, por su puesto, su objetivos son variados. Las funciones autopoiéticas se desarrollan en el espacio privado. El espacio social, o público es el lugar común en donde le es posible al individuo reconocerse y funcionar como el miembro de un grupo. Pero, ninguno de los dos permanece intocado por el otro. De hecho, lo que sucede en cada uno de ellos afecta al otro. Un ser humano recibe las influencias del espacio que comparte con otros y, a su vez, su experiencia o ser personal contribuyen a conformar aquel espacio público. Las fronteras entre lo público y lo privado son variables. Aquellos factores que las han delimitado tiene que ver con los valores morales y por el otro lado, con el grado de desarrollo tecno-científico de una época.

El objeto artístico es uno de los puentes que nos permiten circular entre lo público y lo privado. La razón es que el arte en si mismo es un producto de la experiencia privada que se expone al dominio público. Su mérito radica en que ha sido un medio a través del cual, se han podido modificar o reafirmar valores, según los intereses de las culturas en periodos históricos determinados. La fuerza del arte para ensanchar y redefinir las fronteras

[62] UNIVERSIDAD DE MÉXICO. (Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México). Magali Lara. Acciones Imprevisibles. Del Conde, Teresa. Num. 546-547.Jul-Agst.1996. p.40

entre lo público y lo privado, es reconocida por el poder. Berger describe como la pintura al óleo ha sido un aliado para los poderosos durante muchos siglos: " *La pintura al óleo a menudo representa cosas. Cosas que en la realidad se pueden comprar. Poseer un objeto pintado sobre un lienzo no es muy diferente de comprarlo. Si usted compra una cosa, también adquiere la imagen de la cosa."* [63] Tener una inclinación por el arte y, más aún poseerlo, indica la pertenencia a una élite. Dicha élite tiene poder pues se adueña de la experiencia del artista. A través del objeto artístico, se puede tener conocimiento de la historia del mundo que no viene de lenguaje sino de la imagen. La imagen tiene un rango de acción mucho más amplio que el lenguaje por que se capta por la vista. Las historias que conocemos a través de la imagen tienen la posibilidad de adecuarse mucho más a nuestra percepción del mundo por que justamente captamos ambas por uno de nuestros cinco sentidos, posiblemente el que más hemos desarrollado, al menos al que más nos hemos atenido en a lo largo de la historia " civilizada" . La experiencia de la imagen es mucho más directa; se conecta con otras que hemos tenido y, como consecuencia, con la información que tenemos almacenada. Saber manipular la imagen, implica conocer la cultura a la que se pertenece; usarla para emitir un mensaje, exige tener un propósito. El propósito del poder es controlar. Un ejemplo es el de la iglesia católica que usa al mural para evangelizar a un pueblo que no sabe leer. En cambio, el propósito del artista es comunicar. La pregunta que deviene es qué se quiere comunicar.

En esta época podemos tener el acceso a todo: sexo, lujos, aventuras, información, etc. Teóricamente, no hay nada que quede fuera de nuestro alcance. Como resultado, tampoco el individuo permanece invulnerable. Su privacidad es violada en el momento en el que este decide acceder a todo. El discurso de lo *personal es lo político* en el arte, visto de un modo superficial, pone a los sujetos a un nivel de objetos, que ofrecen experiencias distintas para el consumidor, haciendo de las barreras entre lo público y lo privado algo movedizo, indefinido. Como ya lo sabemos, las manifestaciones artísticas se han multiplicado a tal punto que, no se puede aplicar una regla general. Muchas cosas suceden en estos lugares sin definición. Los efectos que tiene el arte sobre el ámbito

[63] Berger, John. WAYS OF SEEING. Penguin Books.England.1975.E.7

público, son igualmente variados. Aunque sigue existiendo esa manipulación por el poder a través del arte, también hay quienes de entre los artistas, deciden utilizar el potencial el arte visual para plantear cambios dentro de las convenciones sociales de manera que los beneficios sean colectivos.

Muchas preguntas quedan en el aire. Los productores de arte contemporáneos se cuestionan qué limites de lo público y de lo privado pueden usar ahora. ¿Cuáles son esos asuntos de los que se puede hablar desde una posición particular? Uno de los proyectos a los que actualmente se dedica Betsabeé Romero busca señalar un espacio donde las fronteras entre lo público y lo privado son muy sutiles. El automóvil para Romero es una extensión del territorio privado que puede ser encontrado circulando por aquellas que son los espacios públicos por excelencia: las calles. Romero reflexiona sobre el automóvil:

> " El movimiento no hace al auto, el significado del automóvil trasciende, el objeto en si, hasta desprovisto de su función original hace al automovilista, movil, mueble o hasta inmueble. La forma del carro fuera de la casa es lo último que se pierde. Aquí, para ser automovilista, ni la velocidad, ni el arranque, ni el seguro, ni la licencia, ni la verificación son indispensables, la condición mínima necesaria es la forma."

La forma que rescata Romero es aquella que remite a la casa, espacio protector, proveedor de seguridad. El objetivo es revelar, a través de una intervención a la forma estructural del auto en cuestión, este aspecto íntimo o privado del objeto llamado coche. Para ello, Romero se lanza a las calles en la búsqueda de carros abandonados con los cuales trabajar. Parte de la actividad de la artista se concentra en la colonia Buenos Aires, en la ciudad de México y la otra, en el condado de East L.A. Uno de sus descubrimientos es que el automóvil que parece abandonado nunca lo esta del todo; generalmente tiene un dueño que lo usa como vivienda o almacén o, simplemente tiene una función dentro del espacio comunitario. Romero se ha involucrado con los habitantes de las localidades para descubrir estas funciones alternativas del automóvil. Como resultado, el arte para Betsabeé

cobra mucho más sentido porque se logra un contacto más directo con la gente. Es más, una de las posibilidades del arte que se expone fuera del museo o del espacio institucional, es ganar públicos inesperados. En la Buenos Aires, la labor de la artista no se limita a la intervención del carro; primero busca el acercamiento con la comunidad para obtener su confianza y, como consecuencia, su permiso para tocar el automóvil. Los resultados han sido sumamente favorables pues no solo logra la artista decorar o intervenir el automóvil sino que, también recibe información valiosa acerca de la historia del vehículo. Tal es el caso de un carro localizado en la calle donde ocurrieron los asesinatos recientemente acontecidos de dos jóvenes de la comunidad de Tepito. El carro, es el testigo mudo del acontecimiento. Romero se dedica a recoger los testimonios orales sobre estas muertes y, los escribe sobre una base de vendas que le aplica al mismo coche en un acto simbólico de sanación a las heridas infringidas a los habitantes de Tepito. También está el caso del " automóvil sembrado" ; un coche que nadie quiere tocar por que su procedencia les representa un peligro. Según ellos mismos le explican a la artista, la policía fue a " plantar" este carro para acusarlos de robo. Con esta información, Romero decide que su intervención en el coche ha de culminar en algo que lo torne positivo para la comunidad. Así, el coche se vuelve el hogar de una hermosa planta de nopales. El título a esta pieza, se lo otorgan los propios miembros de la Buenos Aires: " Maceta Ecológica" .

Desde que la modernidad plantea como objetivo el progreso, pareciera que todas las actividades humanas aspiran a él. De ahí la importancia de plantear la pregunta sobre el significado del progreso. En general, el progreso se ha traducido en mejores condiciones de vida; la comodidad es uno meta preciosa para la humanidad desde hace mucho. El progreso también significa conocimiento y control. En la modernidad los artistas, con el afán de tener un mayor rango de acción, se dedican a romper las barreras que la propia institución impone. Esta actitud es una manera de asumir al arte como un asunto personal y no como la aplicación de una receta instituida. En el siglo XX, la vanguardia hace de todo y transgrede todo. Ahora, el arte no tiene, en apariencia, nada frente a lo cual revelarse dentro de su propia estructura. Entonces, su mirada se dirige hacia el ámbito social. De tal modo, la temática urbana ha tomado fuerza entre los artistas contemporáneos. Laura Quintanilla habla del encanto de la ciudad de México a través de un cuadro donde

representa sucesos caóticos. Según la artista[64], a este cuadro, lo pinta durante una época en la que prevalecía la sensación de que se " iba a acabar el mundo" o por lo menos, la ciudad de México. Estos sucesos son el incendio de San Juanico, el temblor del 85, luego viene la actividad del Popocatepetl, pasa el cometa y las inundaciones del periférico son constantes. La composición del cuadro se asemeja a la de los retablos barrocos. El abigarramiento de imágenes es una analogía de la naturaleza de la ciudad. En ella, construcciones y plazas públicas que datan de diversas épocas y estilos, se empalman y coexisten. La urbe es, como dice Shakespeare en Romeo y Julieta, un " uniforme caos de agradables formas" . Cada recuadro es la narración de cada uno de los sucesos anteriormente mencionados. Al centro tenemos a una niña que nos da la espalda, ella observa a los volcanes que, aparecen majestuosos en un cielo despejado. La belleza de la vista es una garantía de seguridad. Así es como la turbulencia caótica de la ciudad recibe su anclaje. Los volcanes son una promesa que anima a los habitantes de la ciudad.

Lugares Comunes

Los lugares comunes pueden ser físicos, como lo es la ciudad, con sus espacios destinados a la actividad colectiva ya sea trabajo o, esparcimiento. También pueden ser simbólicos que, en su forma más básica son los signos que usamos para referirnos a la ubicación de lugares dentro del espacio público como los señalamientos que indican donde están los baños, teléfonos, estacionamientos, etc. Finalmente, tenemos a los complejos que pueden ubicarse en un área no física pero si conceptual como las frases hechas, que todos entendemos o los nombres que nos remiten a lugares o momentos determinados de la historia. La obra de Laura Quintanilla trata con cada uno de estos ejemplos de lugar común. Siguiendo la línea de lo urbano como un complejo espacio público, tenemos otro proyecto de la artista que busca generar una especie de iconografía moderna de los nuevos mártires de esta ciudad. Para Quintanilla, los mártires son los niños de la calle. Una de las imágenes más favorecidas por ella es la del niño lanza llamas. La manera en que Quintanilla representa a este niño, devela el sincretismo de lo prehispánico con el catolicismo colonial, del cuál somos producto. El niño con rasgos indígenas es un dios con aliento de fuego.

[64] Información obtenida de la conversación con la artista. México D.F. Septiembre del 2001.

Esa luz emanada por el niño-dios corresponde a la aureola cristiana. Las señas de estos santos son los íconos viales; los signos que organizan nuestra vida pública son los que distinguen a los nuevos santos.

Para seguir explorando las prácticas artísticas que se plantean al espacio público como motivo de investigación, es importante mencionar una muestra que surge hace poco más de una década, reconocida con el nombre de inSITE. Nestor García Canclini [65]explica que inSITE trabaja con fronteras físicas, culturales e individuales. En el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos, cada cuatro años, se reúnen artistas mexicanos, norteamericanos y algunos latinoamericanos para producir obra que hable de la realidad de ese mundo que no es enteramente mexicano ni enteramente norteamericano. En general, los artistas eligen como medio para su trabajo, los espacios reconocidos como públicos de ambos lados de la frontera. Su trabajo habla de la realidades que coexisten en una misma área geográfica. En la muestra del 97, Hellen Escobedo presenta dos realidades a través de un mismo elemento: la leche. Más que referirse a dos países determinados como serían México y Estados Unidos, Escobedo señala la diferencia abismal que existe entre los países del primer mundo y los países en vías de desarrollo. La gente que vive del lado de la frontera donde está el subdesarrollo, muere de hambre. Mientras, la gente del primer mundo vive sometida a dietas y toma leche light.[66]

La pieza que presenta Romero para inSITE 97 está relacionada con el proyecto de los automóviles. El " Ayate Car" habla del drama cotidiano que es el cruce ilegal de la frontera. De este lado de la frontera, en la colonia Libertad, en Tijuana, se estaciona el " Ayate Car" . Romero comenta en su conferencia en el MUCA, a propósito de la exposición " Ubicaciones" , sobre su proyecto; en él retoma la aparición de la virgen de Guadalupe a Juan Diego. Así nuestro carro tiene una cubierta de lienzo sobre la cuál se pintan flores al óleo en la manera popular de la época de la colonia. Por dentro, el carro está lleno de rosas secas. El carro, símbolo de este viaje transfronterizo, se ve favorecido por la

[65]Nestor García Canclini.José Manuel Valenzuela Arce.INTROMISIONES COMPARTIDAS EN LA FRONTERA MÉXICO/ESTADOS UNIDOS. "*Arte Público imaginado en la frontera*".Programa de fomento a proyectos de coinversiones culturales (FONCA) y coed. InSITE 97. p. 67-93
[66] Ibid.p.62

protección de la virgen morena. Viaje tortuoso que, desde el comienzo se topa con una barrera física: la barda de aluminio que separa a los territorios mexicanos de los estadounidenses. El " Ayate Car" está estacionado frente a ella, como atascado en una tierra inhóspita y seca, metáfora de la realidad mexicana y de lo que es el viaje del emigrante. Los registros fotográficos nos muestran al carro de la promesa. Un carro aceptado y asimilado por el territorio y por sus habitantes. Las fotografías demuestran como la gente de la colonia Libertad colabora en el transporte del automóvil y lo adopta como parte de su medio. Hay hombres que se recargan en él, niños que juegan a su alrededor y perros que duermen a su sombra. El carro es el símbolo de la realidad cotidiana de esta gente que vive en el paso y de paso. La gente de la de la Libertad se compromete a cuidar del carro por un periodo limitado de tiempo por que ellos nunca están seguros de su destino inmediato. Así, una vez terminado ese plazo, Betsabeé, cumple su parte del trato y regresa para llevarse el " Ayate Car" . Esta parte es tan importante para la artista como lo fue lograr el apoyo de la gente para situar el coche en su territorio.

El viaje transfronterizo es abordado también como un viaje espiritual por Silvia Gruner en la muestra del 94. Hay comunidades mexicanas cuya realidad es la diáspora. En lugares como la sierra norte de Puebla, el viaje a los Estados Unidos es una especie de ritual iniciático para sus jóvenes varones. Es una forma de iniciar su vida como proveedores. Como toda prueba este viaje no es de placer, es de fortalecimiento. Para proveer la asistencia requerida para este viaje, Gruner coloca una serie de efigies de la diosa Tlazotéotl (diosa comedora de inmundicias en el panteón mexica) a lo largo de la frontera. Cuahutemoc Medina comenta:

> " Los emigrantes que cruzaron la frontera encontraron en este hueco del camino una figura protectora, un acompañamiento para el descanso, que es al mismo tiempo, un talismán de la cultura que dejaban y recipiente de confesiones y temores a la diáspora. Prueba de su éxito fue que algunos policías migratorios invadieron momentáneamente el suelo mexicano para intentar robársela, y que varios de los migrantes, a pesar de la prisa y la

ligereza del equipaje que su paso implica, también corrieran con ella bajo el brazo." [67]

La estrategia de Silvia es recurrir a un lugar común para los mexicanos: nuestro pasado precolonial. Ese lugar se torna en un asunto privado en una situación tan extrema como lo es dejarlo todo, todo lo que lo ha hecho a *uno,* para llegar a una " mejor existencia" . La diosa se encuentra situada al final, en la puerta de salida de México que, es también, un principio incierto. Su despedida y su saludo buscan ser la fuerza para el emigrante; su anclaje; su identidad frente a lo que no conoce y amenaza con devorarlo.

Otra pieza de Gruner que retoma el uso de las imágenes prehispánicas, va en dirección de una crítica a la manera en la que la educación impartida por el estado Mexicano mistifica nuestros antecedentes prehispánicos que, en vez de identificarnos con ellos, nos los presenta como ajenos a nuestra realidad. El contexto del mexicano en México es diferente. El mexicano en México quiere olvidar su pasado por que es una evidencia contundente de su mestizaje. Heredero de la cultura occidental, el mexicano mira hacia lo prehispánico de la misma forma que un extranjero, como algo exótico, milenario pero sin ninguna vínculo con su realidad. La pieza consta de una serie de fotografías " *...donde la identificación de la mano del artista con un pene es inequívoca en la violación de los despojos de una cultura cuyo acceso ha sido denegado,*" explica Cuahutemoc Medina.[68] El políptico lleva por título " don´t fuck with the past, you might get pregnant" (no juegues con el pasado, te puedes embarazar). Ese es el mensaje cifrado en el discurso nacionalista del estado.

Medios

Los medios para acceder a los lugares comunes son generalmente imágenes. Tanto la publicidad como el arte, las utilizan. El discurso sobre la realidad mediática en el arte es interesante por que, de alguna forma, emite una contestación a los mensajes que dictan prototipos a seguir. Estos valores en slogan son materia de reflexión para muchas

[67] ibid.p.70
[68] SILVIA GRUNER. Reliquias. "La prohibición como incitación".cat. Silvia Gruner. México.1998. p.11

artistas.[69] Un ejemplo particular es el caso de la contracampaña que inicia Lorena Wolffer llamada " SOY TOTALMENTE DE HIERRO" . Wolffer describe su objetivo: *" Por medio de diez espectaculares en distintos puntos de la ciudad, esta contracampaña cuestiona y contesta las representaciones estereotipadas femeninas adoptadas por la campaña publicitaria " Soy totalmente Palacio" y por otras tantas que irrumpen en el entorno urbano"* .[70] Los conceptos sobre los que nos interesa reflexionar son tres. [71] El primero tiene que ver con la mujer-objeto. El espectacular muestra a una chica dentro de un pesero, a sus espaldas, vemos a un hombre que la mira como queriendo tocarla. La frase que aparece en un recuadro dice: MI PROBLEMA ES QUE CREAS QUE MI CUERPO TE PERTENECE. Esta imagen plantea una realidad donde la mujer vive bajo la amenaza latente de una agresión física. Dicha realidad dista mucho de aquel espacio idílico que proponen la imágenes del Palacio de Hierro donde la mujer va derribando hombres guapísimos a su paso. El segundo es sobre el espacio público. La mujer que en vive la ciudad, la reclama como su territorio. La frase dice: ESTE ES MI PALACIO Y ES TOTALMENTE DE HIERRO; no es rosita ni alagador como sugiere la campaña publicitaria de la tienda departamental. Y, el tercero, habla de los *medios* publicitarios. Estos prometen belleza y encanto eternos. Wolffer los niega cuando su modelo afirma saber quién es diciendo: LO CURIOSO ES QUE CREAS QUE PUEDES CONTROLAR MI IMAGEN.

La intención de Wolffer al apropiarse de los medios que usa el comercio es incidir en la mentalidad colectiva con la misma eficacia. Según la artista se trata de crear espacios de reflexión sobre las imágenes-ideas que muchas veces tomamos sin entender siquiera su contenido pero, que están ahí para moldear nuestros gustos y comportamientos a favor de alguien más.

La diferencia

Los límites entre los territorios privados son marcados por las diferencias entre los individuos. La cultura, la raza, el género y, además, la historia personal marcan estas

[69] Barbara Kruger en su texto Remote Control, escribe sobre los efectos de la cultura TV y el cine, en nuestra forma de relacionarnos de ver, pedir, dar, clasificar, condicionar (a nosotros mismos y a los otros) .
[70] Presentación personal del catálogo SOY TOTALMENTE DE HIERRO.México.2000.
[71] Presentación de Rogelio Villareal en el mismo catálogo p.7

diferencias. Todos estos factores se interrelacionan para darle a la persona una visión de la vida, del mundo. A partir de ella, se pueden notar las diferencias que son los otros que comparten la aventura de la vida con uno. La diferencia establece una relación de polaridades donde existe un sujeto y un objeto; el sujeto es por supuesto, el que hace notar la diferencia. Este gesto lo ubica en un nivel de superioridad. Así, el *otro* tiene un papel de objeto por que le sirve al *uno* para reafirmar lo que *es*. Su opuesto en este sentido, no es más que un complemento secundario de la integridad de su persona. Es un referente más de su unicidad. Generalmente, los objetos son herramientas para que el sujeto pueda vivir de una manera más cómoda y lograr las empresas que se proponga. En otras palabras, el objeto tiene la función de coadyuvar al cumplimiento de la voluntad del sujeto. Los grados a los que puede llegar la " objetivación" de humanos son escalofriantes. No es necesario rascar mucho para encontrar ejemplos; la esclavización de negros e indígenas es una prueba contundente. En la actualidad, cualquier cultura que se levante como un imperio, trata al extranjero o, al emigrante, como elemento exótico. El acervo cultural del sujeto " objetivado" no es más que un divertimento; un contacto con el extranjero, es en el mejor de los casos, una experiencia nueva que trae a la vida del sujeto dominante, una distracción. A Marlene Dumas, pintora holandesa, le toca vivir el lugar del extranjero en las tierras de Sudáfrica. Sin embargo, al pertenecer ella a la cultura y, de alguna forma, también a la clase dominante, tiene una perspectiva singular sobre estos asuntos. Su experiencia en el África le ofrece una gran variedad de pretextos para pintar. Dumas dedica una serie completa de retratos a personas de color como primer paso. Según la propia artista, su intención no es la de crear una especie de catálogo de guerreros tribales[72]. Los retratos de los rostros negros simplemente son un medio de estudio para ella como pintora, como lo sería el retrato de cualquier otra persona. Más adelante, su obra se caracteriza por presentar, con un humor negro, el absurdo de la segregación racial. Un cuadro que sobresale de entre su producción lleva por título " White Disease" (Enfermedad Blanca). La pieza es un retrato de un negro pintado en blancos. El racismo es una enfermedad que se da en los dos polos de la relación de diferencia; tanto en dominado como en dominante. La enfermedad del blanco es el negro y el negro sufre por causa del blanco. En contraposición

[72] MARLENE DUMAS.Phaidon Press.London.1999. p. 24.

al negro blanco, tenemos el retrato de un albino. Esta deficiencia en la pigmentación de la piel, es la causa de la *desgracia de ser* blanco. Luego, tenemos un cuadro de Dumas llamado " Night Time" (Tiempo de Noche). Marlene nos presenta en un rectángulo horizontal una serie de rostros negros congregados; el conjunto de ellos recrean al cielo negro y, sus ojos son las estrellas. Al centro, en la parte superior tenemos un rostro blanco como vendado; este es el elemento de contraste en el cuadro. Este recurso formal de la pintora, nos presenta una situación invertida donde la generalidad de la raza es negra y el blanco aparece como *el otro.*

Dentro de una cultura patriarcal, ya sea de cualquier raza, las circunstancias de la mujer son las peores. Ella es la propiedad del hombre en vez de ser su contraparte, a un nivel de iguales. La mujer es la proveedora de afecto y resguardo; es la *comodidad*[73] que garantiza al hombre la energía suficiente para enfrentarse a un mundo, creado por él mismo, donde lo importante es conquistar. La vida en Sudáfrica ubica a Marlene Dumas en una situación muy peculiar dentro de este sistema de diferencias. Por un lado, ella pertenece a la raza opresora y de alguna manera, recibe una descalificación por parte de la población negra. Pero, dentro de su propia clase ella tiene dos características que no la favorecen: es mujer y es rubia. Ya conocemos las circunstancias a las que se tiene que enfrentar la mujer no solo en la vida cotidiana sino también en el trabajo profesional. El hecho de ser rubia es la peor desgracia de Dumas. Ella ha tenido que lidiar con los estereotipos en relación a las mujeres rubias que dicen que son las " air heads" , las que solo tienen aire en la cabeza; son tontas por que son bonitas. Según la artista este prejuicio es la causa de que su trabajo como artista muchas veces no haya sido tomado en serio. Como resultado, Dumas se dedica a pintar desnudos de mujeres rubias. Luego de las rubias, vienen las negras, las castañas y las pelirrojas. Esta serie de pinturas nos enseña la preocupación por entender las diferencias entre cada una de estas mujeres y, más aún , entender la diferencia que es ser mujer. Para ello Marlene recurre a los lugares comunes del género femenino. Ella trabaja con arquetipos como la magdalena y la novia. En el caso de la primera, su obra es un recorrido por la historia de la pintura: estudia las

[73] En el inglés se utiliza la palabra comodity para hablar de un objeto que provee con eso, comodidad.

diferentes formas de representación de María Magdalena. En cuanto a la novia, su cuadro nos presenta una serie de mujeres que posan para una fotografía grupal. La atmósfera que se percibe en el cuadro es la de un erotismo compartido, vivido por y hacia cada una de ellas. La intención general en la obra de Dumas es la de encontrar la sensualidad en las cosas que ve.[74] El tema del género femenino es un excelente pretexto para hacerlo. Las formas en la pintura de Dumas tienen un viso de inocencia que se complementa muy bien con su incisivo sentido del humor. Ser *el otro* en la pintura de Dumas se torna en algo placentero.

Otra es la novia de Lorena Wolffer; es una novia extrema en su inocencia pero también en sus hazañas. " Looking for the Perfect You" (Buscando al Tu Perfecto) es un performance que toma lugar en Québec, en el " Le Lieu Centre d´ Art Actuel" en 1993. La lectura de Wolffer de lo que es ser una novia nos enfrenta crudamente con las enseñanzas de la tradición occidental convencional. La mujer que espera afanosamente al *otro* que ha de ser su complemento, su príncipe azul. Wolffer se presenta ante un público extranjero en un escenario exterior. En pleno invierno, la novia emprende su trayectoria vestida únicamente con un camisón y un velo, que dos asistentes bañan en sangre antes de colocárselo a la novia. Ya lista, Lorena camina con un paso ritual sobre la nieve. El velo deja a sus espaldas su rastro rojo sobre un blanco total. Cuando la novia decide que ha llegado al final de su camino, se quita el velo y lo empieza a enterrar bajo la nieve. Conciente del riesgo que la artista corre al exponerse de tal manera al frío canadiense, el público se apronta a ayudarla a concluir su objetivo. El extremo al que llega Wolffer para exponer la mentalidad de la que espera la llegada de *otro* que completará la vida propia, es una metáfora de la violencia a la que la mujer es sometida y, peor aún, que voluntariamente asume, en una sociedad con valores patriarcales.

El Cuerpo

Conocer todas las cosas que es el cuerpo no es tarea de un solo día ni de una sola área de estudio. El cuerpo como contenedor de nuestra alma, espíritu y/o pensamiento,

[74] Texto de Dominic van den Boorged en el Catálogo de Marlene Dumas.

puede ser estudiado a partir de sus funciones biológicas, de su constitución matérica y, además, por sus cualidades visuales. Las capacidades con las que está provisto este sistema autopoiético, permiten todo tipo de milagros. Si partimos de la idea de que el espíritu se manifiesta en el mundo a partir de la materia, que es este el que la anima, entonces el cuerpo es la armadura para el espíritu. Es una herramienta. Pero el pensamiento no puede prescindir de ella para *ser*. Entonces, el cuerpo no es tan sólo un instrumento, sino que es lo que somos. De entre todo lo que pueda ser considerado personal, el cuerpo es lo más personal. El cuerpo es el espacio más privado; difícilmente podemos compartirlo ya que en él se imprimen experiencias: tristezas, dolores, alegrías y amores. Tanto el pensamiento como el conocimiento del mundo, son registrados por y en él. De ahí que, el cuerpo sea el eje que marca la diferencia, que delimita a la persona. El cuerpo es el canal para que el espíritu actúe; es la máscara primaria de los seres vivos. Dicha máscara funciona como puente. A través de él, podemos transitar en el adentro y el afuera. Gracias a él, podemos comunicarnos y relacionarnos con los demás.

El cuerpo, receptáculo del espíritu, es una especie de comodín al cuál se le pueden adjudicar diversos valores. Para Baudrillard, el cuerpo es signo.[75] En un nivel muy básico, este señala al género y la raza. De estas especificaciones primarias del cuerpo se parte para construir las reglas de convivencia en un grupo social. Según el género, se asume un rol. Después, los distintos rasgos étnicos son las características visuales que nos permiten identificar pueblos y culturas. Por eso, el cuerpo es blanco del dominio público. Un concepto básico de lo que es la política, podría ser definido como el juego de fuerzas entre los diversos grupos sociales. El medio político por excelencia es el discurso. Este, nos permite conocer al orador o a la *persona*. Hay discursos que buscan el reconocimiento personal pero también hay discursos que quieren definir lo que son los otros. Como ya lo dijimos, el cuerpo es la primera instancia que permite la diferencia. De ahí que se creen todo tipo de discursos a partir y a través del cuerpo. Para el arte, el cuerpo es un vasto territorio a explorar. En esta sección vamos a ver cómo el arte tiene todo de político aún cuando no sea su intención ganar ninguna contienda ideológica. Es político por que habla

[75] Baudrillard, Jean. DE LA SEDUCCIÓN.tra. Elena Benarroch.Ed.CATEDRA Teorema. Madrid. 1999.p.19.

de esas realidades y diferencias que creamos los seres humanos. A partir del estudio de tres obras de mujeres artistas, vamos a encontrar los diferentes niveles de significación que el cuerpo nos puede ofrecer. La base de la cuál parten estas tres obras es la misma, el cuerpo como resultado de la manipulación social, como precedente de nuestra historia. Sin embargo, la intención de cada una de las artistas es distinta y, por lo tanto, sus recursos también lo son.

En nuestra sociedad, la deliberación entorno al cuerpo se extiende a innumerables terrenos. Los valores otorgados a este son infinitos por que las creencias que surgen a partir de la experiencia en el cuerpo también lo son. Por eso, a lo largo de la historia, los valores adjudicados al cuerpo han sido tan diversos. En la sociedad moderna, se ha generado toda una estética a través de y por el cuerpo. Dicha estética no tiene solamente que ver con el arte pues ha funcionado para controlar todo aquello que tiene que ver con el ámbito público como lo son la economía y el desarrollo tecnológico. Lo más inmediato del cuerpo son sus funciones físicas y biológicas. De ahí que el sexo sea, indiscutiblemente, un aspecto importante del cuerpo. Foucault describe una serie de enunciaciones que sobre el acto sexual se hacen a partir de la revolución industrial. Según el escritor, una forma de controlar a la población es la de crear mitos en torno a la sexualidad. Por un lado, la moral es la causa de los sentimientos de culpa si hay un goce en el cuerpo. La conducta de los hombres se rige por una religión que condena los placeres mundanos. La cultura judeocristiana nos lega el pecado para que después surjan los ritos expiatorios, las confesiones y, como consecuencia, los mecanismos de control de la conducta ciudadana. Una vez establecidos estos mecanismos, es fácil elaborar una cultura con una contraparte de placeres prohibidos, de voyeaurs y pervertidos.

Cuando comienza la migración del campo hacia las zonas industriales, es decir la urbe, se genera el fenómeno de la explosión demográfica. El número de las bocas que alimentar aumenta y, los costos que la construcción de infraestructura que albergue a una población más densa, se vuelve costosa. Entonces se habla del control de la natalidad. Además de ser pecaminoso, el acto sexual, ahora es necesario regularlo para no procrear. Después, viene el cuidarse de no contraer enfermedades venéreas. Para Foucault es claro

que ahora, si bien tenemos al signo del cuerpo por todos lados, este ha sido mancillado y negado a tal grado que, el placer que busca la sociedad moderna más bien reside en hablar del sexo, en hablar del cuerpo y no ejercitarlos. Este es el contexto perfecto para la pornografía. Donde el exceso de realidad, en palabras de Baudrillard, alivia de la enfermedad que implica satisfacer el deseo sexual. La pornografía mecaniza al cuerpo y al deseo. Es un placer pueril. Es un placer de adrenalina; así como viene se va. La pornografía es tautológica, no deja nada por descubrir. Por eso acaba con el deseo.

Un cuadro de Laura Quintanilla titulado " Historias Terminales" , producido para la exhibición " Cien Artistas contra el Sida" , aborda en muchos sentidos, la exposición de Foucault, específicamente, en la parte que dice que el sexo es un generador de culpas. Laura Quintanilla se ha manifestado muy interesada por hablar de las cosas que suceden al interior de las personas. Según la artista, *" las cosas que el cuerpo expresa en el exterior, provienen de esas experiencias interiores."* [76] Historias Terminales es un cuadro que habla de todos esos sentimientos interiores que viven los hombres y las mujeres contemporáneas en relación al amor sexual. Como en el cuadro de los caos urbanos, a manera de retablo, Quintanilla expone una serie de situaciones que son parte de la cultura de la sexualidad contemporánea. Con el acto sexual viene el dolor: el dolor de la soledad, el dolor del vacío, el dolor de la ausencia y el dolor de la culpabilidad. Cada recuadro es un evento donde aparecen cuerpos, unos masculinos, otros femeninos, juntos o cada uno por su lado. Los espacios de Quintanilla son interiores y exteriores (urbanos en su mayoría) pero comparten una atmósfera intimista, casi onírica. Son espacios vacíos donde todo está por hacerse pero a la vez, se encuentran inundados por un sentimiento de soledad. Espacios laberinto, espacios trampa; cada uno de ellos se conecta con otro por serpientes y escaleras. Son momentos distintos de un solo acontecimiento. Este acontecimiento es una historia por todos vivida y por todos conocida. Sin embargo, de ella poco control tenemos. Es una historia inminente pero azarosa; nunca sabemos que encuentro nos hará resbalar hasta el infierno y cuál nos va a lanzar al baño, o tal vez, si somos afortunados, al cielo. La cultura del Sida es la mejor muestra de hasta donde ha llegado esta sobre especulación del acto

[76] Conversación con la artista. México D.F. Septiembre del 2001.

sexual; es la historia trágica humana por excelencia. No podemos dejar el amor carnal por que es parte de la vida pero, precisamente esa experiencia indispensable puede ser causa de la perdida total. El sida es la manera más literal de muerte pero, cada encuentro o desencuentro sexual es la causa de una muerte dentro de nosotros. La obra de Quintanilla habla de lo que han hecho nuestras instituciones públicas del cuerpo. El impacto de esta manipulación rebasa por mucho el cumplimiento de las convenciones sociales pues ha causado heridas profundas en la psique humana.

Un antecedente importante para comprender lo que sucede en el arte contemporáneo es el de la estética moderna. Esta es la estética de lo sublime. Wendy Steiner, en su libro " Venus en el Exilio" , describe como, poco a poco la belleza deja de ser una aspiración para las vanguardias. El postulado kantiano sobre interés desinteresado es uno de los cimientos que permite esta transición. Según Steiner, la belleza es relacionada, durante muchos siglos, con el cuerpo femenino. Así, la contemplación de una obra se ve siempre empañada por el placer que causa la apreciación del desnudo femenino. A medida que las aspiraciones de los productores se van inclinando más por la idea pura detrás de la obra y crece su desdén por la forma de vida burguesa que, para ellos es banalidad e ignorancia, muy a menudo asociados a la forma de ser de la mujer[77], sus intereses en cuanto a los motivos de representación, también cambian. Un ejemplo es el Gran Vidrio de Duchamp, donde la novia es una máquina. Más aún, todo el fenómeno del deseo es mecanizado de tal modo, que lo que queda en el objeto es solamente la proyección de la idea. El espíritu que prevalece entre surrealistas, dadaístas, futuristas, etc. es el de independizarse de las formas decorativas que tanto le gustan a la burguesía; lo que quieren es deshacerse de los lastres mundanos. En ese sentido, producir obras bellas, significa abrir una posibilidad, por más mínima que sea, de placer. El placer que causa un objeto bello sugiere una conexión con el mismo, aunque según Kant, esto no debía de suceder si se recurriera a la actitud de desinterés; para las vanguardias no es suficiente. El horror del enfrentamiento con las fuerzas universales (o del todo), suscita en el sujeto la necesidad de tomarse a él mismo como cimiento, no a los objetos. En este sentido, el desnudo femenino

[77] Steiner, Wendy. VENUS IN EXILE. C.3 p. 110.

es considerado como un objeto. De ahí que muchas obras producidas en este siglo prefieren motivos que planteen un compromiso mental. Ahora bien, según Steiner, esta repulsión por la belleza, ha venido perdiendo fuerza durante las últimas décadas del siglo XX. Desde el punto de vista de nuestra escritora, el incremento de la participación de la mujer en el arte, probablemente, tiene algo que ver. El proceso de mecanización y negación del cuerpo en la imagen artística, tiene su origen en la tradición que hasta hace poco ha sido controlada por el hombre. Al insertarse la mujer, de una forma más activa en la institución, aparecen nuevas temáticas, y también, nuevas maneras de abordar las viejas. Son varias circunstancias las que han llevado a las mujeres artistas, especialmente las contemporáneas a tratar el tema del cuerpo. Como ya lo dijimos, el cuerpo es lo que nos hace diferentes. El cuerpo femenino ha sido abordado por infinidad de pintores siendo éstos, quiénes les han otorgado sus significados. La imagen de la mujer siempre ha estado presente en el arte, sin embargo, la mujer como artista ha sido mantenida al margen de la versión oficial de la historia del arte, hasta hace relativamente poco tiempo.

La imagen de la mujer lleva mucho tiempo oscilando entre las manifestaciones más elevadas de la cultura y la pornografía (aun que en la actualidad, también existe una categoría que reconoce a la pornografía como una posibilidad más para el arte). En suma, el cuerpo femenino ha sido tratado como objeto de placer para el *otro*. Del erotismo femenino, los hombres han tenido siglos para hablar. Al apropiarse de este discurso, las mujeres recuperan su sexualidad. En palabras de Carla Rippey, *" la mujer tiene el derecho de asumir su erotismo"* . En este ejercicio, la intención no es la de contender con el hombre, sino asumir el control de ellas mismas. Es una forma de reconocer la identidad a partir de lo básico, el cuerpo. El hecho es muy significativo por que las concepciones de lo que es la mujer, en muchos sentidos no ha tenido su origen en ella. De ahí, que a casi un siglo de que se inician este tipo de prácticas entre las artistas, la producción que gira en torno al cuerpo femenino, aun es una fuente que sigue generando nuevas posibilidades para los lenguajes visuales de las mujeres. El trabajo de Carla Rippey se centra, en gran medida, en el cuerpo femenino. Ella recurre a las imágenes de periódicos y revistas viejas; de ellas extrae sus modelos. A Carla le interesa mucho trabajar con los cuerpos de mujeres que aparecen en las publicaciones pornográficas de principios de siglo XX y finales del XIX.

Rippey plantea que su relectura de estas imágenes ya no tiene que ver con lo pornográfico por que *las señales* de este lenguaje han cambiado. Escoge estas imágenes para hablar de otro tipo visiones del cuerpo. Para la artista, un asunto de interés personal es la relación íntima entre dos mujeres. Una pieza, trabajada en grafito, expone a dos prostitutas rusas, después de una jornada de trabajo, en " pleno pasón" . Lo que rescata Carla es como la disposición y exposición de sus cuerpos, en un estado de relajamiento, muestra una cercanía entre ellas. Siguiendo la línea del erotismo entre mujeres, tenemos otra pieza de Rippey que lleva por título " Las Siamesas" . La imagen: una mujer encaramada sobre otra, con la falda por arriba de su cintura. Para la decepción de muchos, la parte fuerte de la imagen, es decir las nalgas desnudas, queda fuera de la perspectiva que la artista nos muestra. En este sentido, no es tanto la relación física que pueda haber entre las dos mujeres la que interesa a la artista, sino la espiritual. El planteamiento de fondo es el de la dualidad que existe dentro de una sola persona. Ella describe a este gemelo que todos tenemos dentro de nosotros, como la parte que sabemos que existe pero que no conocemos. La misma idea es abordada con otro recurso en el cuadro llamado " La desconocida" donde tenemos dos niñas idénticas, una sentada al lado de la otra. Aquella con los ojos cerrados, es nuestra parte desconocida o negada. Para Carla Rippey, trabajar con el cuerpo femenino significa tener un espacio donde ella se puede preguntar y contestar quién es. Sus imágenes son juegos donde se dan diversas asociaciones con aquellos lugares comunes de nuestra cultura. Un dibujo que nos presenta una especie de iguana posada en un camino silvestre, en primer plano y detrás de ella una mujer desnuda, sugiere muchas cosas. La intención es jugar con las relaciones que puedan haber entre la forma del cuerpo femenino y la de este animal. Pero, las asociaciones formales dan un brinco de significación más profundo cuando leemos el título de la pieza:" Lagartona" . Una lagartona es la mujer seductora, devoradora de inocentes. A Rippey, le gusta tratar con este tipo de lugares comunes por que así, puede reflexionar acerca de lo que ella misma piensa de su cuerpo. La idea es generar un espacio a través de esa imagen donde cualquier mujer pueda reconocer y estar en ese tipo de pensamientos. Ahí, una se enfrenta con la culpa, con su propio deseo y la imagen que tiene de ella misma. Otro lugar común abordado por la artista es el de la mujer profana, no tanto por su comportamiento sexual, sino intelectual. El cuerpo femenino representado por una santa crucificada en una especie de altar reliquia

rescatado por la artista, habla de la situación a la que se enfrentan las mujeres con " cierta cultura" . El título de la pieza: " Mujer que sabe latín, ni tiene marido, ni tiene buen fín" . Aún que según la propia artista, su intención no es la de trabajar temas universales, ella aborda un tema universal: el cuerpo femenino. Cuando Carla habla de las experiencias íntimas entre mujeres, ella está hablando de la subjetividad. Esa subjetividad denuncia. Así es como su obra se torna política. Como ella misma lo dice, *" los sujetos, son sujetos de la historia"* [78]. A través de bellos dibujos de gran formato, Carla Rippey cuestiona esta historia compartida por las sociedades occidentales, donde la mujer aparece en un primer plano ya sea como protagonista o como objeto.

Body Art (o arte del cuerpo) es el nombre otorgado por los norteamericanos a las manifestaciones de aquellos artistas que toman a su cuerpo como medio y conclusión de su propuesta estética. Gracias a esta característica, el arte del cuerpo es un buen medio para un discurso que, aunque es autorreferencial, también es político. Por su naturaleza, el body art es perfomativo; el cuerpo se mueve y hace cosas, es la individualidad en movimiento. Así, esta forma de expresión es un arte del instante pues su ejecución coincide con el momento de su exhibición. Su lugar es el espacio público. En su momento, el arte del cuerpo, busca expandir las fronteras de los espacios de exhibición tradicionales como lo son las galerías y los museos. Esto implica una postura crítica frente a la institución, por eso se le puede asociar con el Performance y algunas otras manifestaciones de " arte político" . Retomando la idea de que el arte describe su momento histórico, Lippard comenta: *" ...En repetidas ocasiones se ha señalado que el arte del cuerpo refleja la crisis de roles de la forma de vida contemporánea."* [79] Una situación específica de esta crisis es la de la identidad sexual. El body art se ha prestado para hablar de mujeres, hombres, homosexuales y lesbianas así como lo que cada uno quiere, sufre, busca y pelea en y de la sociedad actual. Específicamente, en el caso de las mujeres, en los setenta, se presenta la oportunidad de hablar sobre la sexualidad femenina revisando temas como la menstruación,

---

[78] Toda esta información ha sido extraída de la conferencia presentada por la artista en el Coloquio Binacional México-Estados Unidos que toma lugar en el Ex Convento de Santo Domingo de la Ciudad de Oaxaca en Octubre del 2001.

[79] *"It has often been remarked that the body art reflects the role crisis in contemporary life"*. THE PINK GLASS SWAN. "The pains and Pleasures of Rebirth: European and American women's Body Art."

la violación, el embarazo, etc. El registro fotográfico del performance llevado a cabo por Carolee Scheemann en 1975, llamado " Interior Scroll" , donde aparece desnuda leyendo el texto escrito sobre un papel que extrae directamente de su vagina, se ha vuelto un icono del arte feminista. El contenido del texto es el siguiente:

" no podemos mirar
el desorden personal
los sentimientos continuos
la sensibilidad del toque manual
la indulgencia cotidiana
el desorden pictórico
la gestalt densa
las técnicas primitivas

(yo no tomo consejos de hombres que solo se hablan a sí mismos)"

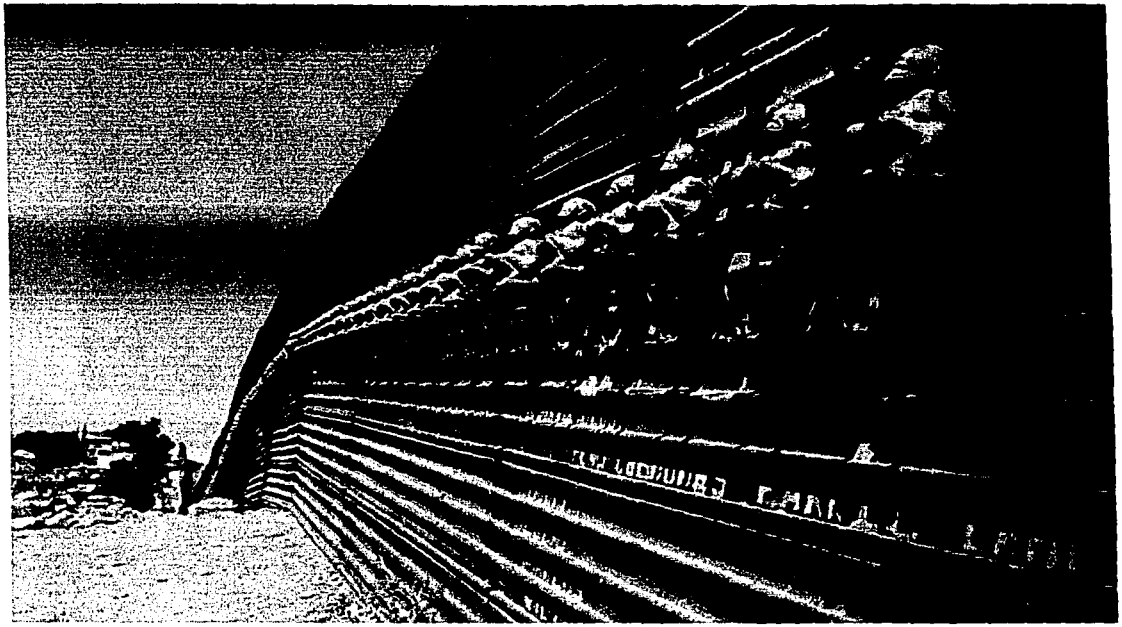
Este texto, según Rebeca Schneider en su libro " The Explicit Body in Performance" , es una cita que hace la artista a un *" cineasta estructuralista"* que criticaba la *" incapacidad masculina para respetar el trabajo de las mujeres."* [80] Sheemann agrega, al final del texto, un comentario personal que dice lo siguiente:

PRESTEN ATENCIÓN A LA CRÍTICA
Y A LA PRÁCTICA DEL LENGUAJE
CINEMATOGRÁFICO ESTE EXISTE
GRACIAS A Y EN UN SOLO GÉNERO[81]

A finales de los noventa, tenemos que este tipo de estrategias siguen teniendo fuerza para hablar de realidades políticas. Lorena Wolffer usa su cuerpo como elemento *significante* de sus performances. Ella ha establecido varías metáforas de problemáticas sociales a partir la presentación de su cuerpo desnudo. La intención de la performancera

[80] Schneider, Rebeca. THE EXPLICIT BODY IN PERFORMANCE. 1st. edition. Routledge. London/New York. 1997.p.132
[81] ibid.

es la de equiparar su cuerpo con México. Esta estrategia cobra fuerza especialmente cuando sus acciones son realizados en el extranjero. " Mexican Territory" (Territorio Mexicano) es el nombre de un performance realizado por Lorena en Belfast, Irlanda con motivo del festival " Exchange Resources" (Recursos de Intercambio) en 1995.. La artista recrea un espacio que puede ser asociado con aquellas imágenes que tenemos de la tortura en los países latinoamericanos. En un cuarto vacío, ella se encuentra atada de pies y manos sobre un camastro, completamente desnuda. Sobre ella pende un bolsa con sangre que gotea constantemente sobre su vientre. Este acto de autotortura dura cuatro horas. Mientras tanto, se escucha una grabación de fondo que dice " Danger, you are approaching mexican territory" (Peligro, usted se aproxima a territorio mexicano). Wolffer ejerce una autocrítica, que se vuelve también un reclamo a México. Al mismo tiempo, según las palabras Wolffer en su declaración de artista, quiere establecer un paralelismo con la situación política de Irlanda, *" caracterizada por su guerra interminable entre protestantes y católicos"* .

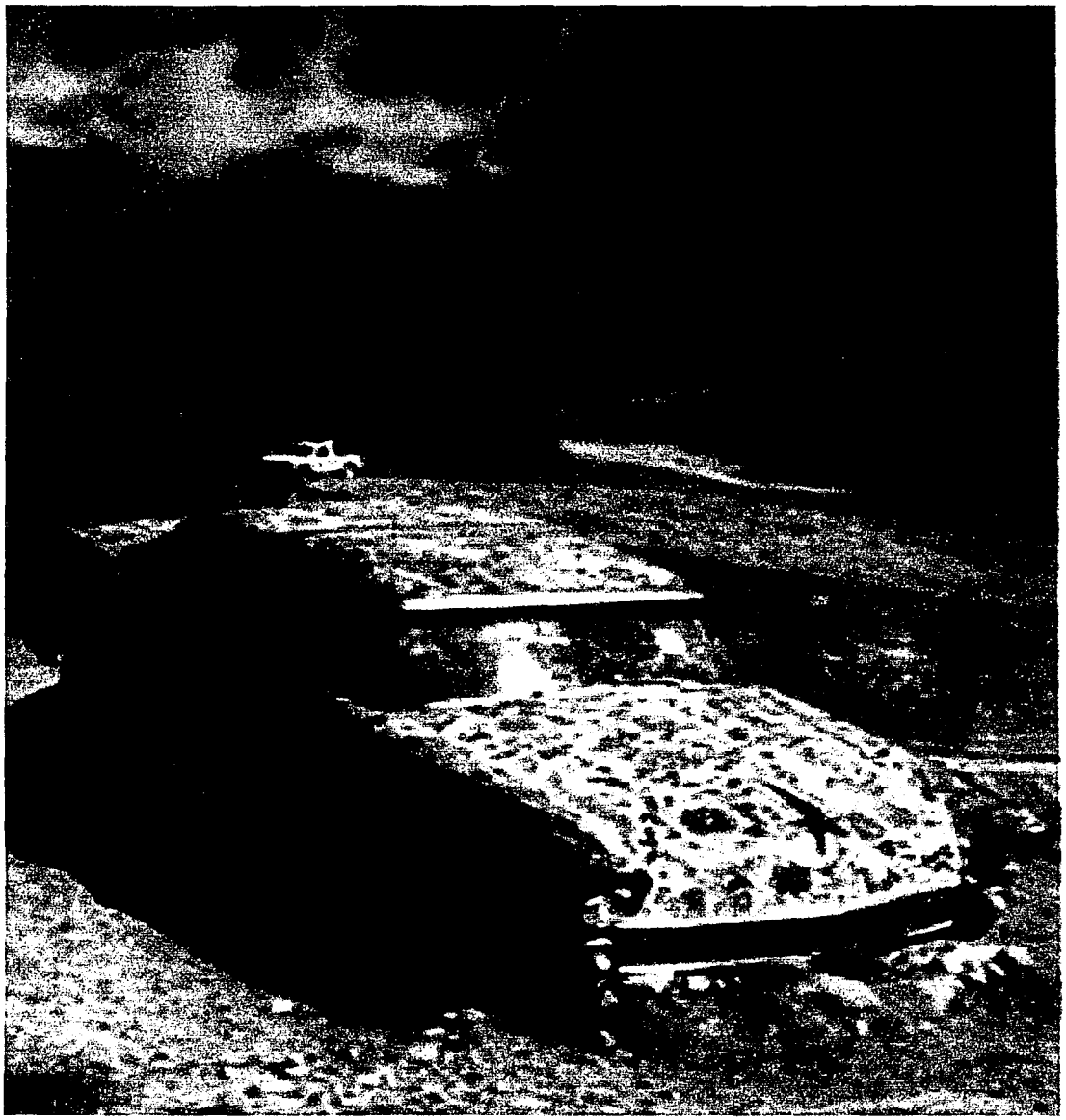


InSITE 94
Silvia Gruner

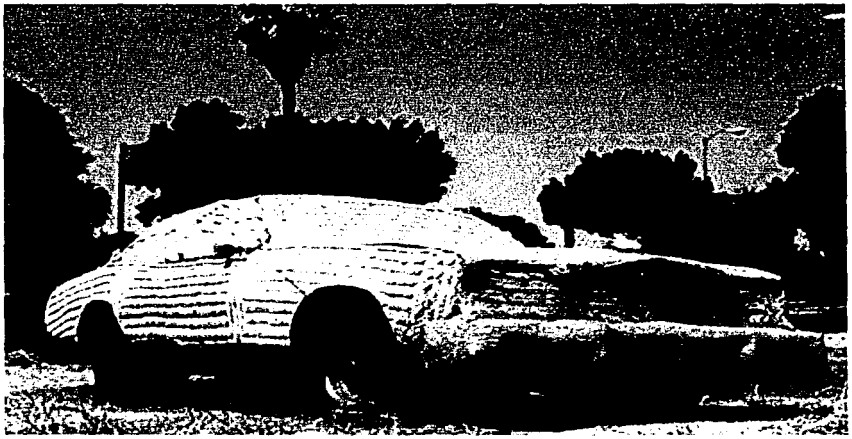
"Don´t fuck with the past, you might pregnant."
Silvia Gruner
1995

"Danger, you are approaching Mexican territory"
Lorena Wolffer

InSITE 94
Silvia Gruner



"Ayate car"
Insite 97
Betsabeé Romero

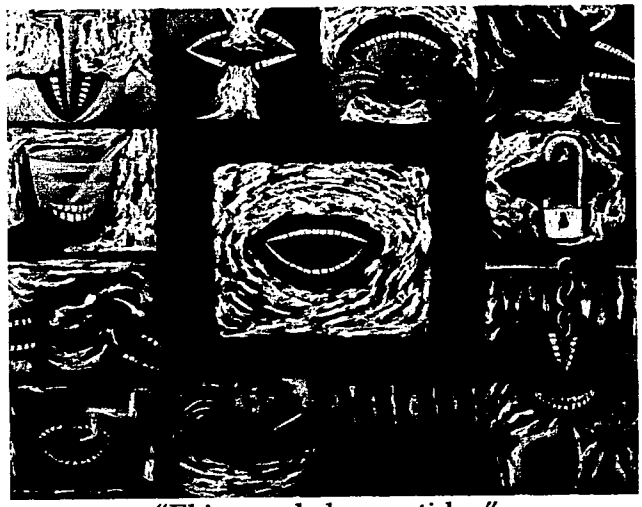


"Petate Car"
East L.A.
Betsabeé Romero

"We Were All in Love with the Cyclops"
Marlene Dumas
Oleo sobre tela
1997

"The Blonde, the Brunette, and the Black Woman"
Marlene Dumas
Oleo sobre tela
Tríptico 1992

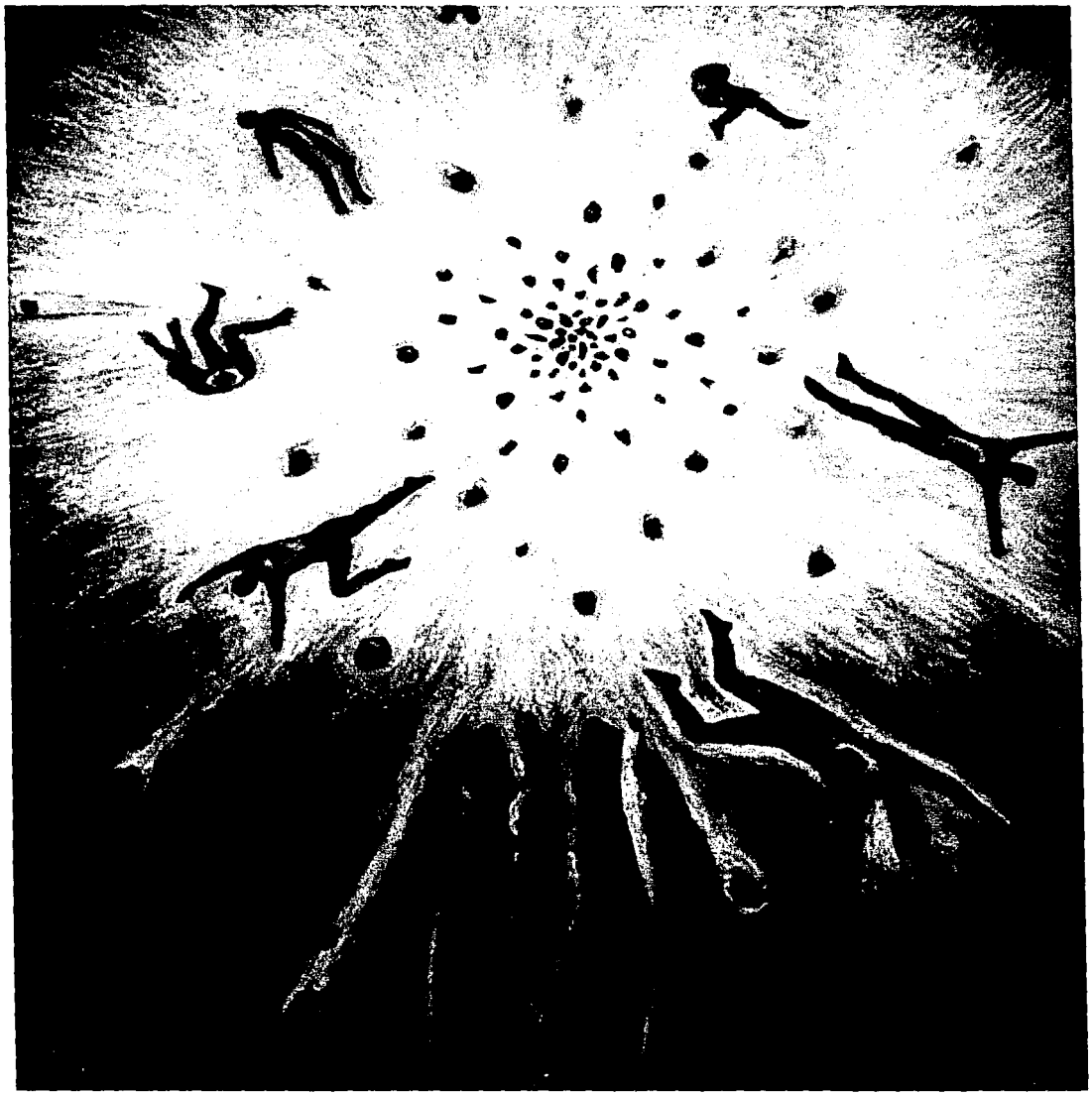
"White Disease"
Marlene Dumas
Oleo sobre tela
1985



"El juego de los sentidos"
Laura Quintanilla
Mixta
1996

"El orden de la memoria"
Laura Quintanilla
Mixta
2001

"Historias Terminales"
Laura Quintanilla
Encausto
1995



"El Origen II"
Laura Quitanilla
Técnica mixta
1996

"Las Siamesas"
Carla Rippey
grafito sobre papel
1998

"La guardiana"
Carla Rippey
Grafito sobre papel
1999

de la pintura, en atmósfera y color, para proveer al espectador con cuántas significaciones éste pueda descubrir. La pregunta que deviene es: ¿qué característica del rastro de la mariposa conecta con la realidad de Irma Palacios? La conexión mariposa-Palacios culmina en una labor, en un trabajo que se nos ofrece para que nosotros podamos establecer nuestras propios vínculos con la mariposa y, su rastro.

La visión hegeliana dice que cuando nos referimos al Espíritu, en realidad nos referimos a la vida y a todo lo que pasa en el mundo. Hay una versión del Espíritu que es inmutable, permanente y la otra es la de él mismo en su *devenir.* Cada aspecto de la naturaleza es una totalidad en si misma que, por tener materia y estar expuesta al tiempo, es actividad, es experiencia. Esta segunda versión del espíritu es la particularidad de cada uno de los componentes del mundo. Para Hegel es indispensable que el *espíritu en devenir* sea conciente de su estado por que el movimiento en el que se encuentra, le es más provechoso cuando este puede controlarlo para fijarle un destino. El individuo debe buscar experiencias que le permitan desarrollarse y expandir su conciencia del mundo. Así, amplía también la conciencia de sí mismo y su relación con este. El estado orgiástico es uno de fusión; donde no es posible diferenciar entre lo que yo soy y el resto del mundo.

El proyecto de Claudia Fernández llamado " Aquí, Afuera" , premiado en la Bienal de Monterrey, es un ejemplo perfecto de esta visión del todo y la parte. El procedimiento de Fernández tiene varias implicaciones. Primero, crea una analogía formal entre las estructuras de los cuerpos celestes que podemos ver en los cielos nocturnos y, las formas que podemos identificar como propias del peltre. Desde ahí, la artista produce varias piezas, que van desde fotografías del firmamento, pasando por representaciones pictóricas del mismo y culminando en la casería de las estrellas existentes dentro de un mundo urbano. Tal es el caso de la pieza " Marinero" que forma parte de la serie " Buscando estrellas" . En la fotografía vemos a un marinero que va sentado en la parte posterior de un microbús. La perspectiva que de el tenemos es la de su espalda contra el vidrio de la ventana; solo podemos ver su uniforme y parte de su cabeza; este es azul oscuro , como el cielo de noche; sobre la tela hay una estrella bordada en blanco. La camisa del marinero es el firmamento de esta estrella humana, urbana. Este primer aspecto de su proyecto señala

CAPÍTULO 4

La vida nos da temas

Siempre podemos tener perspectivas macroscópicas y microscópicas de un asunto. El mundo, el arte (institución), el artista y el objeto artístico, son cada uno una totalidad pero existen interconectados. La magnitud de cada uno de ellos se mide en contraposición con el otro; el arte puede ser la particularidad de una sociedad o una totalidad en relación con los artistas o individuos que participan de este. En los capítulos 1 y 2 describimos el funcionamiento del arte contemporáneo donde este último es la generalidad y, sus subdivisiones, entendidas como los pequeños núcleos con programas específicos ya sean corrientes, tendencias o posturas politoco-ideológicas, son las particularidades. Más aún, cada grupo es una totalidad y su ideología tiene la función de conformar un universo donde aquellos que se adhieran a dicha postura, puedan encontrar las respuestas a su búsqueda personal.

Ahora, vamos a hablar de la relación directa entre el artista y el mundo. De las experiencias que se tienen del mundo, sale el material para la creación. Es más, los objetos artísticos son interpretaciones de las maravillas que el mundo ofrece y de las cuales se constituye; son la versión que nos da el artista sobre el mundo que compartimos. Para explicar mejor esta idea, tenemos una obra reciente de Irma Palacios. Un primer acercamiento de la pieza, nos muestra una obra abstracta donde predominan los colores blancos que se tornan más luminosos gracias a su contraste con los negros intensos y un color puro, el ocre. Después, vemos que estos blancos y negros tiene una organización, o un ritmo. Hay un patrón que nos presenta una especie de mosaico conformado por pequeños módulos de formas irregulares. Cada uno de estos módulos, tiene sus matices, sus propios ritmos. Cuando vemos el título, podemos inferir que esta imagen es producto de un estudio minucioso de un fenómeno natural. El cuadro se llama " Rastro de Mariposas" . Palacios recrea un paisaje microscópico que nos abre la puerta de un mundo que existe dentro de nuestro mundo pero que nos es inaccesible. De alguna forma, la mano de la artista tiene el efecto de una lupa que nos facilita su encuentro. La naturaleza original de este paisaje, se nos revela gracias al título. El paisaje de Palacios es la poética de un suceso biológico. El acontecimiento, es decir el vuelo de la mariposa, se transforma a través

las características estructurales de un mega sistema. Luego, empieza a buscar casos particulares; toma objetos de la vida cotidiana y los recubre con pintura, otorgándoles una máscara de estrellas. El recubrimiento no hace sino evidenciar la particularidad de la forma de los objetos pero, al mismo tiempo, muestra que todos ellos están hechos con la misma sustancia. Al final tenemos otra lectura: cada objeto, aunque constituido por una sustancia original (o común), es también el producto de una cultura, la muestra de una actividad creativa humana. Magali Arriola comenta sobre el trabajo de Fernández, *" Detrás de la imagen del universo alojada en el fondo de una cuchara de peltre trasluce una aprehensión del cosmos como origen y contenedor de todas las cosas, como generador de energías vivenciales que habrán de transmutarse en espacios afectivos y en entornos culturales."* [82] Desde esta afirmación de Arriola, podemos abordar una instalación que presentada recientemente (julio del 2001) en el Laboratorio de Arte Alameda, también de Claudia Fernández. El título de la pieza es " Mi vida es otra" . Dentro de una sala oscura que invita al espectador a reposar sobre cómodos sillones, encontramos una serie de proyecciones que se sitúan sobre el techo y las paredes. Las imágenes son las mismas en cada pared pero su sincronía y tonalidad son distintas. Claudia nos presenta perspectivas diferentes de espacios y objetos cotidianos; unos exteriores y otros interiores. Estas formas se nos revelan después de un lapso de tiempo en el cuál solo vemos colores y objetos deformados por un caleidoscopio. Esas formas y esos colores pertenecen al objeto en cuestión pero, el mundo que recrean es uno que sobrepasa a la realidad cotidiana. Así, cuando Fernández afirma " Mi vida es otra" , nos deja pensando cuál de las dos realidades es la que la artista adopta como propia. Probablemente ninguna de las dos. O, tal vez, su vida es ambas y además es otra.

La historia personal

Los accidentes a los que estamos expuestos por estar vivos son el alimento que define nuestra persona. Para Betsabeé Romero *somos* nuestra particularidad en todo lo que hacemos. La simple existencia nos ha provisto con una identidad , *" somos una historia que empezó antes de que nosotros llegáramos al mundo y que, además seguirá cuando*

[82] CLAUDIA FERNÁNDEZ.cat.1ed.Museo de Monterrey. Monterrey.1998

nosotros lo dejemos" [83], dice la artista. La historia que somos, esta constituida por la cultura de la zona geográfica y el grupo social al que pertenecemos. En este capítulo, vamos a ver como algunas artistas contemporáneas digieren el alimento que es su historia y cocinan para otros. La característica que comparten estos platillos es que son producto de una vivencia. Así pues, para hablar de la experiencia personal en el artista, vamos a revisar dos géneros importantes dentro de las artes visuales: el autorretrato y la autobiografía. En ambos casos, la pregunta acerca de la identidad está latente. Aunque, esta pregunta sea hecha y contestada en la obra, por el artista, es una interrogante que todos tenemos. Todavía mejor, la pregunta primigenia, la de ¿quién soy? o ¿quiénes somos?, ha permitido la especialización del arte, tanto en temáticas como en medios. Cuando se logra contestar la pregunta de quién soy, aunque sea de manera parcial, entonces, podemos preguntarnos que son los *otros* o que es lo que pasa en el mundo. De tal manera, la producción de historias abiertas a más personajes que uno mismo, aparece como una consecuencia lógica.

Para hablar de situaciones humanas demasiado humanas[84], Patricia Soriano ha encontrado en el temperamento animal una excelente metáfora. Las maneras en las que Patricia se ha confrontado con el dolor a lo largo de su vida y, su práctica como artista, han puesto a prueba al abecedario de la pintura. Martha Gutiérrez Galindo dice de Soriano: *" Y es que para Patricia no existe escisión entre su trabajo pictórico y su experiencia de la vida; cuando pinta, pinta el momento vital, aquel que habla por su experiencia presente. Vivir y pintar se implican en ella en una relación no gobernada por la contingencia, sino por la necesidad, de la misma manera que la vida y la muerte se implican necesariamente en la lógica de la naturaleza."* [85] Como primer antecedente tenemos el trabajo que realiza aún bajo la influencia estilística del maestro Aceves Navarro. En ese entonces, Soriano es una notable pintora expresionista que busca lograr la representación de su propia imagen a manera de un juguete artesanal mexicano. Más adelante tenemos que este recurso de integrar formas que corresponden a elementos de naturaleza distinta, le funciona para

[83] Entrevista con Betsabeé Romero en septiembre del 2001.
[84] HUMANO DEMASIDO HUMANO es el título que recibe en el español el texto de Nietzsche, mejor conocido como ECCE HOMO.
[85] Presentación para el Catálogo "Vida de perro".Gráfica Panorama. FONCA-CONACULTA. México. 2000.

hablar de las emociones más primitivas en los seres humanos. Patricia Soriano explica que a ella siempre le han interesado las relaciones que puedan existir entre las emociones humanas y los temperamentos animales. [86] De ahí su interés por el Bosco donde las formas animales se mezclan con las humanas en una especie de injerto orgánico-espiritual. Más adelante, tenemos que Soriano aborda directamente al dolor como tema en una serie llamada " Dolor en epidermis" . En este momento Soriano busca una nueva forma de pintar, donde su preocupación son la técnica y el dibujo. La manera de hacer patente el dolor en la pintura es a través de la representación realista de diversas enfermedades cutáneas así como la del labio leporino. El dolor se apodera del rostro, del cuerpo y de la piel de los sujetos retratados. " El sueño del Ostión" es la imagen de un hombre con severas lesiones bucales externas; la forma de sus labios puede ser asociada a la estructura formal de un ostión, reminiscencia de las antiguas estrategias formales de la artista. Después, tenemos la producción que va de 1999 a la fecha donde Soriano se pone como objetivo relacionar, de manera gradual, la emotividad humana con la de un animal específico: el perro. En las primeras piezas de esta serie, Soriano busca señalar relaciones entre un sujeto humano y un sujeto perro, contraponiendo los retratos de ambos. Poco a poco, la figura humana va desapareciendo, dejando solo al perro en la escena. Edgardo Ganado Kim expresa sobre la pintura de Soriano: *" ...Patricia Soriano nos acerca a visiones en torno a nuestra existencia implantada en los perros. A la idea de soledad, maternidad, amor y desamor[87]"* . Los canes de Soriano son su alter ego pues las situaciones que enfrentan en sus cuadros también son asuntos humanos. El título de su producción más reciente es " Vida de Perro" . Esta afirmación nos lo dice todo. Cuando decimos que hemos llevado una vida de perros, se sobreentiende que la hemos pasado difícil. El perro vive la vida que es suya como perro pero también vive la vida que le da su amo humano. Esa soledad de cualquier existencia que es imposible de comunicar para que otro la conozca como tal, es al perro como al humano. Por eso, los retratos caninos de Patricia Soriano lo tienen todo de humano.

[86] Video documental de la muestra "Las cosas que inventa el Sol", llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.
[87] Cat. DONDE SE ORIGINA EL ARTE.Patricia Soriano. CANÓFILA EXISTENCIA. 2001.

Paola Rego es una pintora portuguesa-inglesa que ha producido piezas que comparten los intereses serie " Vida de Perro" de Patricia Soriano. A diferencia de Soriano, Rego elige representar la figura humana, específicamente la femenina. En su serie titulada " Wolf Women" (Mujeres Lobo), la pintora modifica las proporciones del cuerpo de su modelo y la presenta en situaciones a las cuáles se pueden asociar dichos animales. Las pinturas de las Mujeres Lobo nos presentan mujeres aullando, mujeres oliendo, mujeres descansando. Rego nace en el seno de una cultura preponderantemente machista y en la época durante la cual, el facismo se encuentra presente en Europa. Como consecuencia, la intención de Rego es rescatar o reconocer la parte instintiva y sexual de la mujer. Más aún, se interesa por un grupo específico de mujeres, las mayores de cincuenta. Son estas las que menos libertades encuentran en el Portugal tradicional. " Las Avestruces" de Rego se pueden interpretar como la sensualidad femenina en esta etapa de la vida. Para ella, las avestruces representan en muchos sentidos la forma en que ella misma percibe su cuerpo a los cincuenta: grande, tal vez tosco. Lo asombroso de este animal es que no obstante sus características físicas, que le impiden emprender el vuelo, actúa como si pudiera volar. Tiene una gracia orgullosa y despreocupada, un tanto inocente. Rego busca capturar el momento en que el ave pareciera emprender el vuelo; su modelo, una bailarina aparece totalmente cierta de sus acciones y su danza es su placer.

Estas artistas encuentran en imágenes alternas a la suya, un medio para hablar de asuntos que les interesan por ser parte de la vida. Las mujeres lobo y los perros humanos no son más que un reflejo de sus creadoras. Pero también son imágenes arquetípicas que logran remitir a un estado de intimidad a cualquiera que las mire. Esa intimidad puede ser nostalgia o puede ser risa; puede ser gracia y puede ser desgracia.

El Autorretrato

La búsqueda de cada uno de nosotros para darle sentido a nuestra vida, se puede desarrollar de muchas formas. Una vía es la búsqueda plástica en cualquiera de sus manifestaciones. El objeto artístico es un medio que tiene el artista para saber que está vivo por que ejercita sus habilidades reproductivas, o creadoras. Cada pieza es una nueva definición, para el autor, de lo que él es. Sin embargo, en el arte no se de trata definiciones

específicas o de enunciados finales. Para el artista, un proyecto a desarrollar es el planteamiento de una pregunta. Cuando concluye aquella investigación, la pieza es origen de nuevos cuestionamientos para el autor y, en el mejor de los casos, una sugerencia para el espectador. Para Francisco Segovia, " *...es en el autorretrato, pues donde la pregunta sobre el valor del arte aparece formulada con más vehemencia. Y es que es en ellos también donde aparece más claro que la búsqueda de la verdad del arte puede hacerse dentro del artista, pero que no depende de él en absoluto. Los autorretratos ponen el dedo en esa llaga: ¿cuál es la relación de la verdad artística con el artista? ¿qué tiene que ver con la verdad que su arte expresa? ¿qué significa en cualquier caso la identidad?*[88] El autorretrato es una tautología donde la pieza aparece deliberadamente como una prolongación del individuo, por eso es tan buen ejemplo para hablar de identidad. Una obra terminada es la síntesis de vivencias y reflexiones que tienen que ver con el arte, con el mundo y con la relación que tiene el propio ejecutante con ellos. Para el artista, buscar su manera de expresión es lo mismo que buscar su sitio, dentro el mundo y por su puesto, en la esfera del arte. En otras palabras, es una forma de buscar su identidad artística. María Eugenia Figueroa opina que la obra en sí misma es ya un autorretrato pues el artista pone en ella emociones, trabajo, tiempo, energía vital. Ahora bien, el género del autorretrato es una especie de lente magnificador que nos permite entender lo que sucede en cualquier proceso creativo. La gran mayoría de los artistas han hecho un autorretrato aunque sea como un simple ejercicio para mejorar sus habilidades miméticas. Incluso, aún cuando la mimesis no es el único medio por el cual se puede hacer un autorretrato, tenemos que esta práctica ha sido el origen de obras y propuestas visuales muy ricas. Muchas veces el autorretratarse, ha sido el punto de partida para que el o la artista encuentre un camino para desarrollar su impulso creador.

Antecedentes

El autorretrato tiene un lugar preponderante dentro de la historia del arte. De ahí surge la creencia de que todo artista serio debería rigurosamente incluirlo dentro de sus prácticas. La historia del autorretrato se va hasta registros de arte egipcio donde un artista

[88] Segovia, Francisco. RETRATO HABLADO. 1ª.ed. Ediciones sin Nombre.México.1996. p. 94.

hace una representación escultórica de él y su esposa. [89] Si tomamos en cuenta que la tradición egipcia es simbólica[90], este caso salta a la vista por su excepcionalidad; el hecho de que el hombre corriente (no el faraón) se incluya a él mismo en las representaciones, pone de manifiesto una necesidad de hacer patente la individualidad. En distintos periodos hemos visto como los artistas incluyen su nombre en los cuadros para evidenciar que son ellos quiénes están siendo representados. Por ejemplo, Sofonisba Angissola crea una especie de cronología visual al escribir en sus cuadros: " este cuadro fue pintado por Sofonisba Angissola a tal edad" . [91]

En el tiempo de Rembrandt, se utiliza la expresión " the likeness of himself" (el parecido de si mismo) para hacer referencia a una pieza donde el autor hace su propio retrato; se le nombra como " el retrato de Rembrandt ejecutado por el mismo" . Rembrandt recurre en distintas ocasiones al autorretrato para proyectar una imagen con la que el quiere ser asociado. En ellos se presenta a él mismo vestido a la manera de la clase noble de su época. Las mujeres artistas hacen uso de este recurso con objetivos similares. Durante mucho tiempo, se pensó que el arte no es para las mujeres. Así, ellas procuran pintarse con un libro en la mano o tocando algún instrumento musical para indicar la relevancia del arte en su vida. [92]

Un momento importante en esta historia es el de la aparición de la fotografía. El problema al que se enfrentan los pintores es que sí hacer un autorretrato se trata únicamente de representar su parecido físico, la fotografía, vuelve obsoleta su práctica. La revaloración de las otras posibilidades de la pintura, se hace necesaria. El estilo es lo que distingue a un autor de otro. Es la forma de ver, percibir y hacer que lo distingue del resto de los pintores. Así, un retrato también implica captar la esencia del sujeto en cuestión. La traducción en el pincel de estas partes humanas, son imposibles de lograr a través de la

---

[89] Según la información proporcionada por Edward Lucie-Smith en su presentación para el Catálogo "THE SELF PORTRAIT". A Modern View" Sarema Press. Limited.ed.London.1987, la pieza data del periodo 1365-1349/47 donde hay un auge naturalista debido a la influencia de la doctrina religiosa de Akenatón. (p.8)

[90] Gombrich explica en Arte e Ilusión que los objetivos del arte egipcio, tienen una finalidad religiosa. Sus representaciones no hablan del mundo terrestre sino del mundo espiritual.

[91] Frances Borzello,PORTRAYING OURSELVES.

[92] Ibid. C.16th.Century.

fotografía. La pintura es intimidad. El proceso de la pintura implica tiempo, durante el cual, el artista puede confrontarse con él mismo, ya sea ejecutando un retrato o un autorretrato. En el caso del segundo, el artista tiene la posibilidad de modificar la imagen que de él mismo tiene. Este suceso es muy significativo por que se puede interpretar como un ejercicio de cambio. Luego, el resultado final es, al mismo tiempo, una obra de arte y, un producto de la introspección.

El autorretrato no es reconocido como género sino mucho más adelante. Este término aparece como lo hace la identidad, en la época moderna. La sincronía entre identidad y autorretrato no es una mera coincidencia. Ya hemos discutido como es que la libertad y la individualidad son búsquedas propias del periodo histórico, cuyos límites cronológicos no están muy bien definidos, llamado modernidad. A este respecto Sean Kelly explica:

> " La publicación de los Estudios sobre la Histeria en 1885 por Freud, abre camino para que el psicoanálisis introduzca la concepción del subconsciente en el ser humano; tarda 25 años para ser aceptada por la sociedad; los primeros en aceptar estos estudios son los artistas. La forma en que este siglo se desarrolla, permite que el papel del artista como catalizador cultural, se pluralice. De tal forma, hay una alternancia entre la visión primaria, que se va hacia lo exterior (entendida como los roles en una sociedad) y la que fomenta exponencialmente la visión de una valoración introspectiva del individuo." [93]

La autoconciencia es la que permite que el ser humano pueda articular un discurso. Por eso, se le otorga un valor especial a la introspección; repasar la propia historia, es una forma de reconocerse a uno mismo. En el caso del artista, este articula discursos que pueden fomentar que otros conozcan más de ellos mismos.

---

[93] *"The publication in 1885 of Freud's Studies in Hysteria established a blueprint for psychoanalysis, introduced the concept of the human subconscious and took merely 25 years to impose itself upon society: amongst the first to assimilate these studies were artists. As the events of the twentieth century unfolded, the artist's position as cultural catalyst became increasingly plural-altering from a primarily outward, reflective role to a stance which encompassed an increasingly introspective evaluation of the individual."* Cat. SELF PORTRAIT. A Modern View. Introduction, p.5

A medida que el término autorretrato es adoptado en los diferentes medios artísticos, su valor económico se eleva. Súbitamente, se le confiere prestigio a la persona que incluya dentro de su colección, un autorretrato de un artista famoso. El ejemplo que tenemos más a la mano de una mujer artista reconocida por sus autorretratos es el de Frida Kahlo. Ubicándonos en el siglo XX, este género altamente valorado se encuentra con un espacio abierto para un desarrollo profundo. Las maneras en las que se ha abordado al autorretrato en este siglo son sorprendentes pues los discursos que se han articulado van desde la representación más intimista hasta lo conceptual, pasando por situaciones en las que este funciona como arma política. De este último aspecto tenemos el planteamiento de Frances Borzello. A principios de siglo, cuando comienzan a asistir a las escuelas de arte, las mujeres entran en competencia con sus compañeros. Sus maestros son hombres y por su puesto, las maneras que les enseñan son las que ellos tienen a su disposición para lograr sus intereses. El autorretrato es una de estas maneras. Las ventajas que se pueden obtener de este género ya las mencionamos: fama y prestigio. De modo que la producción de autorretratos es uno de los golpes estratégicos a través de los cuales, las mujeres del siglo XX logran insertarse en el circuito del arte. La obra de artistas como Laura Wright en 1913 y Lote Laserstein en 1928, son autorretratos que sobresalen por su excelente calidad pictórica. Por otro lado, tenemos otro tipo de autorretrato donde las pintoras se representan a ellas mismas pintado cuerpos femeninos. La modelo posando está presente en un cuadro de Nora Heysen que data de 1933. De esta forma, Heysen derriba el tabú que se crea en torno de la restricción impuesta a las mujeres para trabajar directamente con modelos desnudos. Por otro lado, presentar la imagen de la autora desnuda es un acto que termina de romper con las restricciones. Tenemos obras que se pueden ubicar a lo largo de todo el siglo XX con esta intención. Algunas que podemos mencionar son cuadros de Frida Kahlo, P.Moderson Becker, Joan Semel y Alice Neel.

La reproducción de la propia imagen permite a las mujeres artistas demostrar que son capaces de ejecutar con virtuosismo su oficio ya sea en la bidimensión o tridimensión. Un ejemplo sobresaliente, aunque muy anterior, es el de el autorretrato de Artemisia Gentileschi, donde tenemos la imagen de la propia artista ejecutando el parecido de sí misma, que lleva por título " La Pintura" . En esta alegoría, Gentileschi, se propone a

ella misma como la personificación de la pintura.[94] Las mujeres recuperan parte de la valía negada por el orden machista con este tipo de procedimientos. Primero por que obtienen el reconocimiento de la institución y, segundo por que también ponen al descubierto la visión que tienen de la vida desde la posición que les toca asumir en una tradición patriarcal. En otras palabras muestran al mundo una aspecto de su historia que había permanecido en la oscuridad; la imagen de la mujer controlada por ella misma.

Mitos, Modas y Arquetipos

En distintas ocasiones el autorretrato le ha permitido al artista colocarse en una posición ventajosa en la arena pública. A través de la representación de su propia persona con ropajes elegantes o en escenarios lujosos, ha vendido una imagen. Una de las pocas pintoras reconocidas en la historia del arte llamada Vigeé Le Brun (1755-1842), consigue muchos encargos para retratos de mujeres de la alta sociedad, gracias a sus autorretratos. Según Edward Lucie-Smith,[95] Le Brun vende su obra por que está creando una imagen a la cuál las mujeres de alcurnia quieren ser asociadas. Ella se representa con atuendos sobrios pero elegantes y con un " aire causal" , así, su imagen es la precursora de una moda. Por otro lado, el retratarse a si misma es una garantía de sus habilidades miméticas para quién quisiera encargarle un retrato.

El autorretrato garantiza el reconocimiento de la personalidad del artista por que hace referencia directa a su fisonomía. Lo interesante es como, según el tratamiento, el artista construye un mito al cuál es invariablemente asociado. Tenemos a Frida Kahlo que, según Cuahutemoc Medina, en su texto " La duplicidad de un rostro:" [96] *" En la vulgarización de la friditis, la fridomanía, o mejor dicho, la necrofidia, el autorretrato fue interpretado como* bitácora de la tragedia marital *y medio de acceso a lo que Hayden Herrera llegó a llamar la poesía de la sangre que prevalece en la cultura latinoamericana."* Más específicamente, el mito de Kahlo es el de la mujer mutilada. Cuando una mujer se presenta a ella misma en circunstancias adversas, su obra se torna en una especie de denuncia. De cierta forma,

[94] Frances Borzello.PORTRAYING OURSELVES. p.8
[95] THE SELF-PORTRAIT. A Modern View. p.15
[96] Texto de presentación en el catálogo de Mónica Castillo titulado "Yo es otro"

este tipo de prácticas es la que coloca a las mujeres artistas en un lugar marginal que va en contra de la búsqueda por ser valoradas de manera imparcial. Las mujeres no deberían conformarse con el prestigio que les confiere, lo que, hasta cierto punto podría interpretarse como una desgracia personal. Para ser artistas y seres humanos completos, habría que recordar las palabras de Beauvoir acerca de saber quién se es[97] y continuar con la búsqueda y conquista del mundo con toda la seguridad de tenerse a si misma, como lo hacen los hombres. Sin embargo, la obra de Kahlo también tiene su impacto positivo en las mujeres artistas de las generaciones posteriores a ella. Magali Lara describe como la obra de Frida es una influencia muy importante para las mujeres de su generación por que, abre la posibilidad de una mirada femenina en una disciplina que en San Carlos tiene la herencia del nacionalismo muralista: la pintura. Esta herencia la presenta como un medio a través del cuál se debe hablar de sucesos heroicos y trascendentales. La pintura de Kahlo ejerce una fuerza que contrarresta la imagen estereotípica del pintor que en palabras de Lara era " macho y borracho" [98]. Visión desde donde, la mujer no tiene nada que hacer.

Hannah Wilke también pone la mutilación femenina sobre la mesa. Su recurso es el mismo que el de Kahlo: el autorretrato. Sin embargo, el tratamiento de Wilke es muy distinto, primero porque hace uso de la fotografía para representarse a ella misma, luego porque toca directamente el mito de la belleza encarnada en el cuerpo femenino, en su documentación de " Starification Series" y más adelante, gracias a otra serie de fotografías que llevan por título " Intra Venus" . Estas son el registro del tratamiento médico al cual es sometida debido su cáncer de seno. Wilke se arriesga a tratar un tema que atañe a todas las mujeres. Su mérito radica en que cuestiona a la concepción de belleza exaltada por los medios masivos de comunicación. En su primera pieza, sus fotografías presentan a una mujer esbelta y atractiva. Consciente de sus " virtudes" , ella reta al espectador pegándose chicles en el cuerpo a la vez que se desenvuelve como una modelo. Ya en " Intra Venus" , ella ha perdido sus atributos físicos pero rescata su belleza en un sentido espiritual,

[97] capítulo 2
[98] Presentación en el Coloquio Binacional (Mex./E.U.): Miradas Cruzadas. Ex Convento de Santo Domingo. Octubre del 2001.

estableciendo un vínculo semántico entre lo " venoso" y venus. La imagen que se nos presenta es la de una mujer hinchada, mutilada, en una bata de hospital.[99]

A partir del análisis que Inda Saenz[100] realiza sobre la obra de Mónica Mayer, podemos ver como también se pueden tratar arquetipos a través del autorretrato. Mónica Mayer aborda una problemática totalmente femenina: la de ser madre y la de ser artista. En sus collages donde conviven dibujo, grabado e impresión fotográfica, Mayer se presenta ella misma en situaciones que son su pan de cada día. Algunas accidentales, producto del juego que ella tanto disfruta en la elaboración de esta serie, son las imágenes donde sus hijos son protagonistas de un mundo volátil y fugaz. En otras, aparecen íconos que tienen que ver con la cultura popular mexicana como la " huesuda" o la virgen de Guadalupe. La constante es la imagen de la artista vestida con un atuendo de batalla: jeans y una camisa de cuadritos. El paso de Mónica va que vuela sobre el papel; sus obras son la narrativa de su aventura cotidiana. El arquetipo que define al autorretrato de Mayer no se refiere tanto al de la madre sino al de la heroína. Mayer es una típica heroína moderna que vive solucionando todo tipo de percances domésticos y que además, realiza un trabajo profesional. Generalmente esta mujer, realiza todo con éxito. En el caso de Mayer, esto se cumple, no sin los contratiempos que sus diversas actividades imponen. Combinarlas es el reto: el de ser madre, el de hacer arte y, de pilón, escribir sobre otras artistas.

Las posibilidades del autorretrato

Según la importancia concedida por el artista, esta práctica se puede volver muy compleja, superando la primera instancia por la cual el autorretrato recibe su nombre, la mimesis. Un aspecto del autorretrato tiene que ver con el diálogo entre el ejecutante y el modelo. Medina explica que *" ...el género del autorretrato constituye una búsqueda desesperada por probar que mi imagen sí coincide conmigo mismo. Búsqueda destinada a fallar si el rostro es otro."* [101] De ahí la justificación para el título del proyecto de Mónica

[99] Borzello, Frances. PORTRAYING OURSELVES. p175.
[100] Conferencia en el Coloquio Binacional México-Estados Unidos en el Ex Convento de Santo Domingo en Oaxaca. Octubre del 2001.
[101] La duplicidad de un rostro. Cat. Yo es un Otro.

Castillo: " Yo es un Otro" .[102] El curso que tome la investigación plástica, tiene que ver en gran medida con lo que signifique para el artista ser su propio modelo.

La ejecución de un autorretrato no implica necesariamente la intención de una representación psicológica. En el caso de Castillo, el autorretrato es tratado conceptualmente. Cuahutemoc Medina explica que ella quiere evitar hacer pública su privacidad. Según Medina *" ...Castillo actuaba contra la tendencia de aplicar la lectura banal del autorretrato a todo lo que ella o sus contemporáneos pudieran realizar..."* por que *" ...a la generación de Castillo le tocó vérselas con la mitología con que el arte mexicano y latinoamericano fue relanzado a nivel internacional durante los ochentas, más precisamente con la serie de prejuicios exotistas y sentimentaloides."* [103] Como el autorretrato funciona para muchos mexicanos como un medio para subrayar una subjetividad trascendental, la estrategia de Castillo para evitarlo es elaborar enunciados que giran entorno a la reflexión sobre la representación misma. Así, recurre a la afirmación de otros rostros en el lugar del suyo. El tratamiento formal de Castillo es muy simple pero funciona perfectamente. Ella define una paleta que va de los tierras a los colores de la carne en la gran mayoría de sus pinturas, objetos y fotografías. En el caso de la pintura, recurre al formato de la fotografía de identificación corriente. Con este procedimiento, se asegura de tener una constante que sostenga la premisa de que es ella a quién se está retratando, como diría Justo Pastor Melado, Castillo está afirmando, " yo en pintura" [104]. Cuando al autorretrato se le juzga por el parecido físico, se toca uno de los grandes problemas de la representación. Según Gombrich, la tradición del *realismo*, más bien debía ser llamada la tradición *de la ilusión* porque, el soporte bidimensional ofrece una realidad distinta a la tridimensional. Lo que vemos en un cuadro será siempre la ilusión de un objeto tridimensional. De tal modo, lo que sucede en la bidimensión pertenece exclusivamente a ese plano. Es a esta situación a la que se atiene Castillo para elaborar su discurso, logrando, aparentemente, desconectar su subjetividad de la representación pictórica. Ella se va a la premisa general de que un autorretrato es una *cartografía de la subjetividad* (en palabras de Pastor Melado),

[102] Ibid.
[103] "La duplicidad de un rostro". Cat. Yo es un Otro.
[104] Ibid.Texto titulado "Instrucciones de uso".

tratándolo en su pintura a manera de ecuaciones, donde la suma y la resta de elementos da como resultado un rostro.

Rossana Ponzanelli actúa en un sentido contrario al de Castillo. En lugar de proponer un autorretrato que enumere los rasgos de un rostro, ella lo utiliza como pretexto para representar estados de ánimo. La mimesis, en este caso tampoco tiene participación. Ponzanelli, utiliza recursos de la pintura como lo son la pincelada, la carga matérica y el color para exaltar una emoción. Ella se interesa por una visión periférica en la historia de la pintura, que en el siglo veinte gana terreno, la del primitivismo, donde los materiales están a la disposición de los impulsos creativos primarios del ser humano.[105] Haciendo caso a esos impulsos, Ponzanelli quiere rescatar el aspecto lúdico de la producción artística, evitando así, una excesiva intelectualización de la obra de arte a la vez que se cuestiona aspectos de su vida personal.

Algunas esculturas de Laura Quintanilla guardan un parecido con los autorretratos de Ponzanelli. Quintanilla hace una series de relieves en yeso que, más que revelar los rasgos particulares de su rostro, representan emociones. La estrategia de Quintanilla es presentar los perfiles de un rostro, que clama ser el suyo, en interrelación con elementos naturales como el agua y el fuego. La pieza subsiguiente, un torso de barro, es el contendor de un cosmos. Fuego, agua, aire, tierra y vegetación crecen al interior de la artista.

Tanto Quintanilla como Ponzanelli, emplean elementos orgánicos y animales para hablar de sus emociones y, las experiencias propias del género femenino; ya en el capítulo anterior vimos como estas experiencias primigenias, las del cuerpo, se tornan en un elemento de politización en cuanto a las circunstancias de la mujer en el mundo.

Muchos artistas han decidido seguir el camino de lo simbólico en la realización de sus autorretratos, evitando así, el fracaso del que hace mención Cuáhutemoc Medina.

---

[105] Federico Schiller plantea en la Carta 27 de su texto "Callias sobre la educación estética del hombre" cómo la preferencia de la forma sobre la materia es ya , de alguna manera, una inteltualización y un paso más hacia *la el ser más humano y menos animal.*

Tenemos el ejemplo de la pintura de Joan Brown titulada " La novia" . Para Jacquelynn Baas, esta pieza es uno de los autorretratos mejor logrados de Brown. La imagen que se nos presenta es una alegoría donde la novia con el rostro de un gato es la pintora; al fondo podemos ver pescados suspendidos en el aire y, a los pies de la novia una rata. Al final de su vida, Brown se dedica al estudio de las religiones de Asia y medio oriente. Egipto es su cultura predilecta; ahí el gato representa un vínculo con el más allá. Luego, los peces son formas con las que Brown tiene contacto constante por vivir cerca un río en una zona rural próxima a Sacramento. Por su parte, la rata es una imagen ya representada anteriormente por la artista a manera de exorcismo de una etapa de su vida en la que tiene sueños recurrentes con este animal. Todas estas referencias nos permiten desentrañar el simbolismo de la pieza para su autora. Para aquel que no tenga dicha información, la lectura puede ser completamente distinta pues no tiene una predisposición que le demande encontrar todos estos antecedentes. La única información de la que dispone es la forma misma; ese es el momento en el cual la obra ya no le pertenece al artista, aún siendo un autorretrato.

Autobiografía

Para Romero, el autorretrato es un género que ha sido sobre explotado. Si bien, las producciones que se han generado a partir del autorretrato son muy importantes y han tenido un impacto benéfico en la producción contemporánea, seguir trabajando este tema puede conducir a un aislamiento, que no permita una vía de escape, una vía que nos reintegre al mundo. La postura de Romero plantea como aspecto primordial trabajar temas que tengan que ver con un entorno común, de esa manera, se involucra a un público más amplio. Luego, para Romero el arte tiene un destino mucho mayor que el de ser consumido por un público elitista. Ya mencionamos el aspecto mercantil del autorretrato cuando hablamos del prestigio que este le confiere a las colecciones privadas. En este sentido, la autobiografía puede llegar a tener alcances más amplios que el autorretrato. Tenemos que la primera posibilidad de la autobiografía es la de la lectura tautológica donde la imagen del artista es representada en situaciones específicas, a manera de una narración. Como sucede en muchas de las pinturas de Joan Brown o, de la misma Frida Kahlo. La segunda posibilidad es que, a partir de un evento en la vida personal del autor, este trabaje un tema

particular. Dicha situación nos presenta una inversión donde el conjunto de la producción de un artista es un recuento de sus intereses a lo largo de la vida. La serie de María Eugenia Figueroa sobre la cosecha del café tiene que ver con este segundo aspecto de lo autobiográfico. Figueroa es originaria de Oaxaca y, según sus propias palabras, detrás de su obra, *" están los colores de su tierra*[106]*"* . Uno de los colores que la artista recupera es la problemática indígena. La producción del café significa para la población indígena de Oaxaca toda una serie de injusticias sociales de las cuáles, la artista tiene conocimiento. El lazo que la une con los productores del café, es por su puesto la tierra pero, también el dolor. Todos conocemos el dolor y, en este sentido, para Figueroa es un pretexto para crear. La artista describe los diferentes estadios de la cultura del café; aquella que ha cimbrado más a Figueroa es la de la pizca. Para obtener la semilla del café, es necesario arrancarla con los dedos de la planta. Una a una, el agricultor, recoge las semillas de un tallo que también tiene espinas. Ese tallo aparece a manera de espiral en una pintura de Figueroa. Un tallo que funge como puente entre varios espacios. En uno de ellos podemos ver un corazón, tierra fértil para la planta del café. Las palabras del poeta chiapaneco Efraín Bartolomé describen de forma exacta la imagen que María Eugenia tiene con respecto a la cosecha del café: *" al tallo del cafeto, se enrosca el miedo"* . El espiral de Figueroa es el miedo enroscado de Bartolomé. Esta coincidencia con el poeta no sorprende del todo a Figueroa pues ambos conocen la problemática del agricultor del café.

Siguiendo la línea de los temas tratados por ser parte de la vida de las artistas, tenemos la obra reciente de Rosario García Crespo. Una de las preocupaciones de la artista en este proyecto es el equilibrio. Ella misma lo explica:" *En el mundo actual existe una dicotomía entre el pensamiento y el sentimiento. Mis acciones plasticas-rituales son una manera de compensar el desequilibrio entre la realidad y la realidad exterior."* Para ello, la artista busca *" formas"* que sean *" concordes con la vida"* . Desde 1997, esta artista ha emprendido un viaje visual. De la necesidad que tiene la artista de equilibrar su permanencia en la urbe más grande del mundo, surge el interés de crear una especie de bitácora personal que relate las acciones de Rosario durante sus caminatas en el Desierto

[106] Entrevista con la artista en Octubre del 2001.

de los Leones. Rosario explica, " *Nuestra vida en la ciudad-asfalto requiere del contacto con la tierra, así como la relación con los aparatos necesita equilibrarse con la cercanía de los seres que crecen."* En el bosque, Rosario pasa por varias etapas de sanación. Primero, ella describe como su atuendo urbano, le impide tener un control de su cuerpo en un territorio que se rige por leyes distintas a las de la ciudad. Su paso no es tan firme y muchas veces, la artista se da cuenta del peligro constante al que se expone por convivir con la naturaleza, siendo ella una mujer citadina. Entonces, para Rosario la elección del bosque significa, " *tomar un camino diferente."* La atención que generalmente tenemos puesta en otros asuntos, por que así nos lo demanda la vida en la ciudad, en el bosque, se ha de concentrar en los pasos, y como consecuencia, en los pies. El bosque, pide y enseña formas diferentes de andar. Rosario describe su estrategia*:* " *El bosque significa, entre otras cosas, la ocasión de relacionarme con el mundo exterior de diferente manera. El bosque es mi taller, mi espacio de experimentación"* . Las piezas de García Crespo son registros fotográficos de su paso por el bosque. A cada momento de su integración con el bosque, corresponde una imagen tratada de una manera específica. García Crespo fotografía sus pies, en contraste con la vegetación, la tierra y las cortezas. Más adelante, recurre al mimetismo pintando sus pies con los colores de la naturaleza de fondo. La pieza que presentó en la exposición colectiva llamada " Ubicaciones" en el MUCA en el 2001, es una selección de estas fotografías combinada con pinturas de pies camaleónicos. La pieza se llama Rizoma.

Otra acción realizada por la artista se basa en el mito de mercurio. Rosario, descalza y con plumas en los pies, a manera de alas, camina por el bosque. Su intención es vivir la actitud que Gastón Bachellard describe: " *... en el mundo del sueño, no se vuela porque se tengan alas, se crea uno las alas por que ha volado"* .

Rosario reflexiona como estas vivencias en el bosque han definido sus planes de vida. Después de su trabajo en el Desierto de los Leones (1997-1999), García Crespo hace una residencia artística en, Banff, Canadá. Su proyecto es el de varias intervenciones en el bosque. Rosario se despide del bosque mexicano con una acción plástica ritual basada en la carta del Tarot de Marsella, llamada La Templanza. La intención de la artista es trabajar el

equilibrio. Rosario lleva puesto un vestido azul del lado derecho del cuerpo (que corresponde a lo racional) y rojo del lado izquierdo (que corresponde a lo emocional). En el centro su cuerpo, en su cintura, lleva una cinta amarilla. Tomando en cuenta que, La Templanza es el equilibrio de los opuestos, pasaremos a la descripción del ritual plástico. Rosario, ubicada sobre una piedra arriba de una peña, inicia su ritual pasando agua de un recipiente azul a un recipiente rojo. Acto seguido, la artista se coloca unas alas de paja en los brazos, personificando al ángel de la Templanza. Según Rosario, el ángel es " el mensajero que conecta al individuo con el mundo arquetípico del inconsciente" . En la última parte del ritual, la artista se venda los ojos, haciendo alusión a algunas representaciones de la Justicia. La artista comenta como, al ponerse ella misma en estas circunstancias, tuvo que literalmente hacer equilibrio: *" El viento soplaba fuerte, mis pies, apenas tenían espacio para apoyarse, junto a la imposibilidad de ver, estas condiciones hacían que el trabajo con el equilibrio requiriera de fuerza y concentración y, a la vez, fluir con el movimiento"* .

Ya de vuelta en México, decide radicar en Cuernavaca donde continúa sus intervenciones en los bosques aledaños. La búsqueda de Rosario García Crespo es una hermosa prueba de que el arte tiene que ver con la vida. Literalmente con la vida porque su acercamiento con la naturaleza, ha sido la fuente de inspiración para su producción.

Una circunstancia propia

En su inicio, la búsqueda del artista es muy modesta pues hay que saber o confirmar, a través de la producción, que se es artista. Para Segovia, *" ...las imágenes seguirán siendo virtuales mientras no hayan sido pintadas, mientras no hayan sido puestas en una perspectiva capaz de separar esos dos momentos y ponerlas en el tiempo, en la memoria, de alguna manera en la eternidad. Esto significa que un autorretrato no es nunca simplemente el retrato de la imagen que aparece en el espejo, sino también el retrato de la mirada que lo ve."* [107] Es el retrato de cómo es capaz de *ver* el artista. Hablando del caso

[107] RETRATO HABLADO. p. 82.

particular de la mujer, en el Segundo Sexo, Simone de Beauvoir, expone las circunstancias de la mujer en una sociedad regida por un orden masculino. Todas las características y roles asignados a la mujer proceden de lo que el hombre cree que ella debe ser. Incluso en el arte, los cánones estéticos, hasta este siglo recientemente concluido, han sido predominantemente de origen masculino. De ahí que, cuando la mujer, la otredad del hombre[108], quiere rescatar su identidad, se encuentre con valores preconcebidos que no le permiten completarse emocionalmente y, como consecuencia, culturalmente. Existen aún muchos clichés de la mujer histérica, ignorante y corriente. Beauvoir afirma que a veces son ciertos pero, esto se debe a la falta de educación. Así que, según la escritora, el único camino que le queda a la mujer es el de la reflexión sobre sus propias experiencias y su propio cuerpo. Al comienzo de su carrera, muchas artistas tienen la necesidad de ubicarse en el mar que se les presenta enfrente y les es desconocido: el arte y su institución. Un denominador común es el recurso autobiográfico. La obra de Ponzanelli, según sus palabras, " parte de sus experiencias personales" y quiere rescatar una visión femenina de la vida. Específicamente, Ponzanelli aborda el tema de la sexualidad en la mujer. Para ello, hecha mano de todas aquellas circunstancias en las cuáles la mujer es un sujeto erótico como lo infantil y lo animal; aves, anfibios y reptiles aparecen como amantes de las niñas y mujeres de los cuadros de Rossana. Hablando de amantes, Ponzanelli dedica toda una serie de cuadros que reflexionan acerca de la relación hombre mujer y aquella que se da entre dos mujeres. Para la artista este tipo de procedimientos funcionan para aceptar tendencias en nosotros mismos que muchas veces no somos capaces de afrontar, como la homosexualidad. En este sentido, el contacto con obras como la de Ponzanelli, ofrecen la posibilidad de entender esas partes que no comprendemos de nosotros mismos y, mucho menos, en otros. Según la artista, cualquier obra debía permitirnos desarrollar una cualidad maravillosa: la tolerancia. Si reconocemos realidades distintas a la nuestra como válidas, nuestra vida será mucho más rica. Esta es la mayor contribución que el trabajo autobiográfico de las mujeres de este siglo han hecho al mundo.

---

[108] En la introducción del Segundo Sexo(prolog. María Moreno. Ed. del 50 aniversario.Ed.Sudamericana.Buenos Aires.1999.), explica el significado de llamar a la mujer lo otro. En esta sociedad el hombre ha funcionado como sujeto y la mujer , aún siendo miembro de su misma especie, ha funcionado como objeto. Pag.18-19

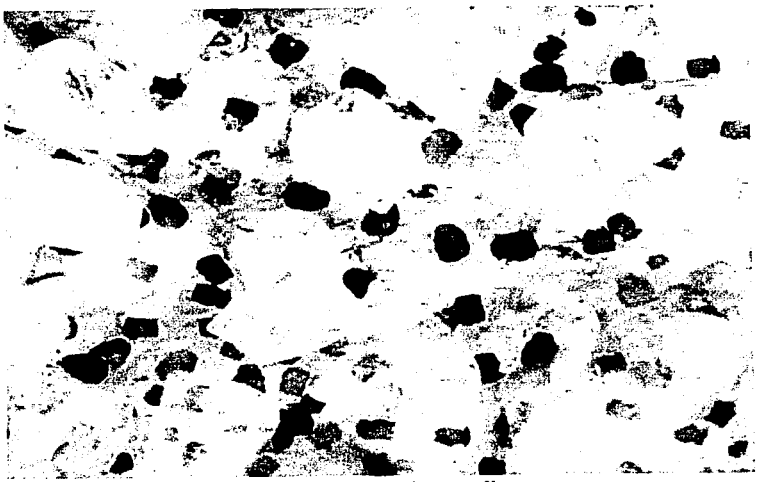
El ejercicio autobiográfico le ha permitido a la mujer reconocerse a sí misma y, poco a poco hacerse de una identidad; dejar de ser cosa para volverse persona. Es fácil comprender como, el trabajo que plantea una relación con lo cotidiano, cataliza un proceso de conscientización muy fuerte en las mujeres artistas. A medida que ellas avanzan en su producción, van tomando conciencia de su situación frente al mundo, como resultado, su trabajo va adquiriendo matices. Unas comentan sobre la vida cotidiana, rozando así, el tema del género, entendido como las diferencias de roles entre mujer y hombre. Magali Lara descubre de manera temprana que vive en una ambiente violentado. La cotidianidad doméstica para la mujer, en muchas ocasiones, implica un silencio aplastante. Según la artista, esta violencia viene de las cosas que se sobrentienden que una mujer puede hacer y las cosas que no puede hacer. Los espacios son un aspecto importante a tratar en la obra de esta artista por que, los objetos y los silencios que existen dentro de ellos, hablan de la vida de las personas. En este caso, hablan de la vida de Magali. Sus espacios son lugares donde acontecen cosas. Pero, esas cosas no tienen una carga definitoria. *" Es en la ambigüedad donde uno puede descubrir los poderes personales,"* [109] reflexiona la artista. En la ambigüedad se pueden descubrir vías alternas para completar una personalidad. Esa ambigüedad es una estrategia de resistencia femenina frente al discurso del hombre que, hasta hace muy poco propone que el arte se trata de hablar de sucesos *" históricos y políticos de una manera monumental o trascendental"* .[110] Por eso Lara rescata concientemente lo pequeño. Lo microscópico también puede ser trascendental. Un dibujo de un vaso de yogurt significa para Lara la experiencia de la soledad en un departamento en donde solo vive ella, después de dejar el hogar paterno.

De entre las mujeres artistas también hay quiénes hablan sobre su sociedad, sobre su mundo. Pero la abordan de una perspectiva más personal, esa es su manera de hacer política. La autobiografía podría en algunos casos tomarse como algo inofensivo pero, lo cotidiano plantea y describe circunstancias sociales, es decir realidades. Desde su experiencia *particular*, Silvia Gruner habla sobre eventos que marcaron la historia del siglo

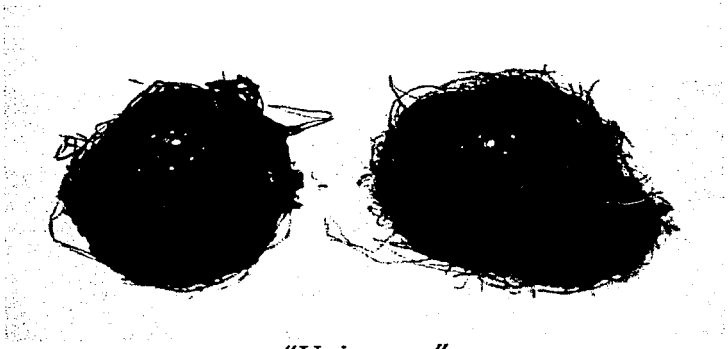
[109] Conferencia impartida en el Coloquio Binacional México-Estados Unidos (MIRADAS CRUZADAS) en el Ex Convento de Santo Domingo en la ciudad de Oaxaca. Octubre del 2001.
[110] Ibid.

veinte y, además, incluye una visión de lo mexicano que va más allá del cliché. Sus piezas, en muchas ocasiones, echan mano de la referencia autobiográfica. Una de ellas es un proyecto titulado " El nacimiento de Venus" . La familia materna de Gruner (madre y abuela) son judías rescatadas por la Cruz Roja de los campos de concentración nazis. Llegan a México, donde nace Silvia. " El Nacimiento de Venus" consta de una serie de piezas que describen los distintos estados del proceso de la producción de jabón (clara referencia a los campos de concentración nazi). Al nacer Silvia en México, su identidad se constituye, en gran medida por la cultura mexicana, pero también hereda de su familia otra visión del mundo. Así, la Venus de Gruner es una efigie de una diosa preshispánica. En su proceso, Gruner llega hasta la producción de un jabón mexicano para la exportación con la forma de la diosa (el nombre de la pieza es " Set de tocador"). El color de dicho producto de exportación es el del muy conocido jabón ZOTE. El autorretrato elaborado por Gruner, como parte de este proyecto, es titulado " Mi peso en jabón" y se constituye por una báscula, cierta cantidad de jabones diosas y una cuchara que trajo su abuela en su viaje hacia México.

"Rastro de Mariposas"
Irma Palacios
2001



"Juego de lunas"
Irma Palacios
2001



"Universos"
Claudia Fernández
1998

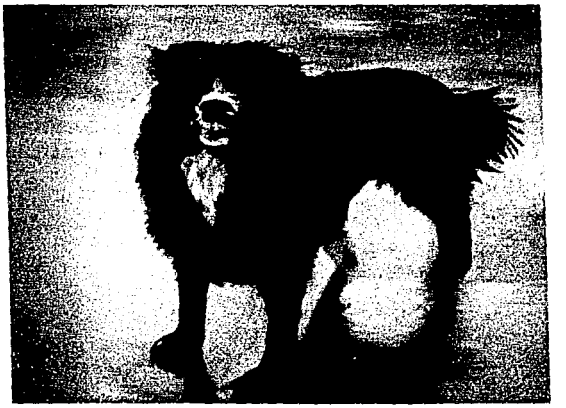
"Galaxia" (serie fotográfica)
Claudia Fernández
1998

"De la Serie Estrellas, Marinero"
Claudia Fernández
1998

"El Adolescente"
Patricia Soriano
Óleo sobre madera
2000

"El Emisario"
Patricia Soriano
óleo sobre tela
2000

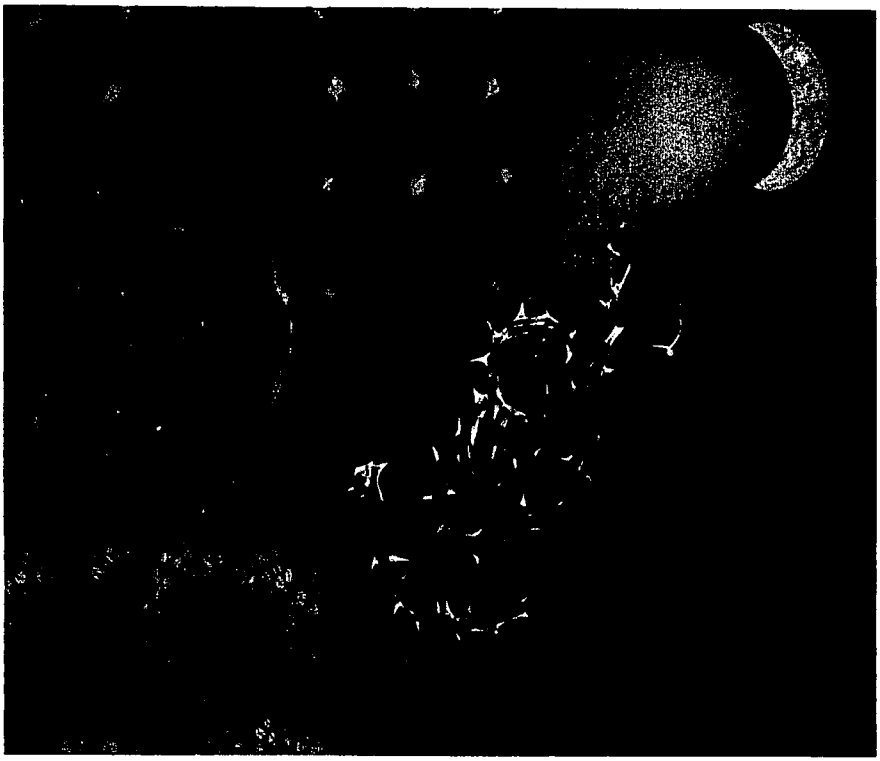
"Grooming"
Paola Rego
Pastel
1995



"El Emisario"
Patricia Soriano
óleo sobre tela
2000

"Dancing Ostriches from Disney´s Fantasia" (detalle de tríptico)
Paola Rego
pastel
1995

Magali Lara

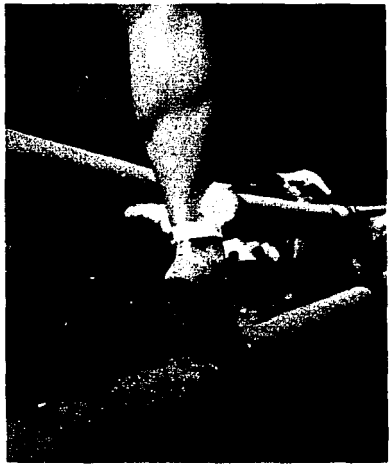


María Eugenia Figueroa

Rossana Ponzanelli

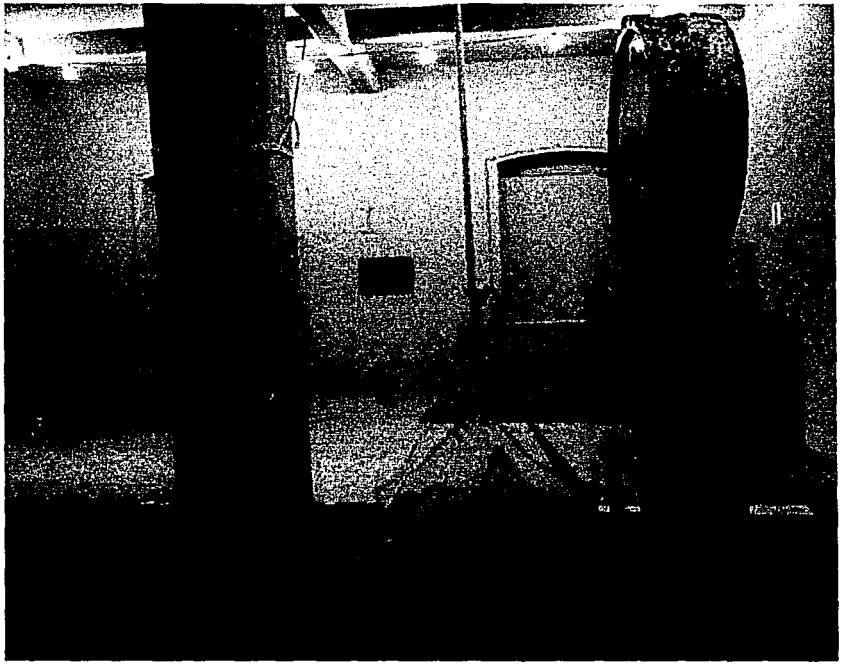
Rossana Ponzanelli

"Autorretrato de piel"
Mónica Castillo

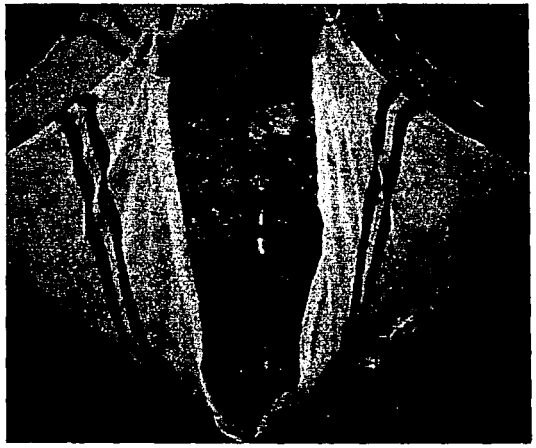


Rosario García Crespo

"Autorretrato y foto"
Mónica Castillo



"El Nacimiento de Venus"
Silvia Gruner
1995



"Mi peso en jabón"
Silvia Gruner
1995

EPÍLOGO

Las obras de las artistas que en este trabajo revisamos, plantean muy diversas perspectivas de la identidad. El común denominador en estas mujeres es que todas han tenido la inquietud de preguntarse quiénes somos o quiénes son ellas mismas. Las soluciones a las que las han llevado sus preguntas son totalmente particulares, o, distintas unas de las otras. Sin embargo, tienen algo, que permite que cualquiera se pueda ver reflejado en su obra. De esa forma es como acceden a la universalidad. Algunas, como Romero o, Quintanilla se interesan por la cultura popular mexicana y la vida urbana. Desde esta perspectiva, la identidad se aborda a partir de una cultura y sus costumbres. Otras, como Patricia Soriano o Magali Lara toman emociones muy personales como material de trabajo. Por definirlo de alguna manera, estas mujeres exponen su parte más privada a la mirada del espectador. Aquello que hace universal a la obra de Soriano o de Lara es que hablan de emociones y sensaciones que todos hemos vivido como el dolor y la violencia. La obra de Carla Rippey y Rossana Ponzanelli también pueden ser ubicadas dentro del grupo de lo privado pues habla del cuerpo femenino y de las experiencias vividas en el mismo. Estas artistas que, por un lado hablan de lo personal, también, cuestionan las creencias o ideas superficiales, que generalmente, se asocian al cuerpo femenino. En este sentido, las artistas no solamente asumen su propia identidad a través del reconocimiento de su sexualidad, también, confrontan algunas ideas que forman parte de la cultura occidental.

A lo largo de la tesis, fuimos de situaciones muy generales, como la descripción de la dinámica de la institución del arte contemporáneo, hasta las más particulares como, lo son las revisiones que hicimos sobre la obra de las artistas. Cada una de ellas toca temas específicos que podríamos ubicar en los diferentes gradientes de generalidad y de particularidad. Para explicar esto, vamos a tomar el ejemplo de dos artistas que trabajan desde estos dos diferentes polos: Bestabeé Romero trabaja con los espacios públicos o comunitarios y, Rossana Ponzanelli trabaja con sus experiencias personales. El estudio de cada una de las propuestas en esta tesis mencionadas, ha sido una fuente de reflexión importante para mí y, como consecuencia, para mi trabajo. Las entrevistas con las artistas y sus conferencias me han dejado mirar, de una manera muy cercana, su proceso personal. Esto me ha permitido revisar mi trabajo desde perspectivas diferentes. Como resultado, mi

producción se ha enriquecido con preguntas que no me hubiera planteado de no haber tenido el contacto que acabo de mencionar con estas mujeres. Así, la descripción de mi obra es el último paso en el proceso que hemos seguido en este trabajo.

Una constante en mi trabajo es precisamente la identidad. A partir de esta primera pregunta han surgido proyectos que me han llevado por distintos rumbos técnicos y, también, conceptuales. En este sentido, coincido con Laura Quintanilla cuando señala la necesidad de reconocer quién se *es,* para después, poderse abrir a otros asuntos del mundo como motivos para la producción de arte.

La producción que a continuación presento se constituye fundamentalmente por pinturas, aunque también, la fabricación de objetos es un aspecto muy importante de mi trabajo.

A la primera etapa de dicho cuerpo de trabajo corresponde una serie de autorretratos. En un principio, mi interés por este género, se debe a que es un buen ejercicio para mejorar el dibujo sin tener que recurrir a un modelo. Más adelante, me encuentro con que el autorretrato tiene infinitas posibilidades de realización. Entonces, mis objetivos se replantean y, las maneras no convencionales de representarme a mí misma son mis nuevos motivos de interés. Las primeras piezas que surgen a partir del planteamiento de este proyecto son: " Autorretrato para jugar" y " De fuego ardo" . La primera es un objeto de madera constituido por una serie de piezas geométricas sobre las cuales se pueden apreciar dibujos de fragmentos de mi rostro. La segunda pieza es una instalación que consta de 6 sopladores sobre los cuales presento diversas versiones de mi rostro intervenido con tintas, fuego e hilo.

La pieza llamada " VESTIDO, HUMANO, VESTIDO" es un objeto proyectado para la muestra colectiva Casa Susceptible que toma lugar en la Galería Luis Nizhisawa en febrero del 2001. Casa Susceptible es el resultado de un trabajo en conjunto en el cual, cada integrante eligió la parte del hogar que deseaba representar. El closet, es uno de los lugares de la casa más íntimos, donde podemos descubrir muchas partes secretas y

personales de la gente. Este es el aspecto del closet que quise utilizar para elaborar un nuevo autorretrato. La pieza se conforma por el anverso y el reverso de las prendas de vestir, es decir que, presento al cuerpo, que se viste y, al vestido, que se completa con el cuerpo que lo exhibe.

Poco a poco, mi objetivo se transforma. El nuevo reto es lograr que mis imágenes representen lo que soy yo sin necesidad de incluirme en la escena. Una de las maneras que he encontrado para lograr esto, es la representación de objetos que son de mi pertenencia como prendas de vestir, o los juguetes que aún conservo, como muñecas. En el caso de las prendas de vestir menciono dos pinturas. La primera lleva por título " Objetos" . Es un tríptico de bastidores de madera, trabajados en técnica mixta. Dentro de un espacio rosa, aparecen dos pares de zapatos, una secadora y una tanga flotando. La segunda pintura, llamada " Retrato" , también es un tríptico. Este es de óleo sobre madera, donde las botas impermeables de mis recuerdos infantiles (módulo inferior), el vestido rojo a bolitas (módulo central) y finalmente un par de senos (módulo superior), me permitieron elaborar al personaje que soy yo misma.

Esta búsqueda ha conducido a mi trabajo hacia la autobiografía. La representación de juguetes y juegos se vuelve importante para mí porque implica la revisión de mi infancia. Los cuadros " Autorretrato freudiano I y II" , " Niña jugando al fútbol " y " Juego de té " rescatan momentos muy precisos de mis recuerdos infantiles. Este aspecto de mi obra guarda semejanzas con el trabajo de Rossana Ponzanelli. Como ya lo vimos en la tesis, Rossana trabaja con sus experiencias personales y lo infantil tiene una participación importante en su producción.

Regresando a la representación de las muñecas de mi infancia, el proyecto que desarrollo lleva por título " Muñecas" . Este proyecto se constituye por pinturas, grabados y algunos objetos. En cuanto a la pintura, las muñecas toman el lugar de la modelo (que anteriormente era yo). Esta serie es un proyecto de retratos donde exploro y juego con diversos niveles de significación. La primera parte del proyecto inicia de la misma forma en la que inician los autorretratos, como una forma de estudiar las cualidades de la forma a

través de la pintura. Resultado de esto son un díptico y un tríptico. Después, mi investigación se enfoca en las muy diversas connotaciones que tiene la palabra muñeca. Aquella más inmediata tiene que ver con el sentido de la maternidad. A través del juego, las niñas asimilan un rol social. Es más, la imagen de la muñeca es un modelo que hemos aprendido a reproducir en la vida real. En este sentido, mi proyecto busca equiparar mi imagen con la imagen de las muñecas. Así, en una serie de grabados me retrato en varias posiciones (de perfil, de frente y de espaldas) sobre tres placas distintas. La técnica utilizada es punta seca. Las imágenes de las muñecas son agregadas a manera de collage con la técnica llamada chine colé. El resultado es un tiraje de 15 grabados distintos, cada uno recibiendo el título de " Muñeca" .

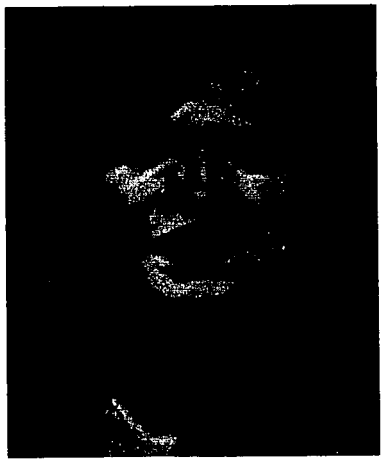
La imagen de la muñeca puede ser asociada con la del ideal femenino. No es poco común que las mujeres sean llamadas muñecas cuando se les desea manifestar afecto. El retrato titulado " Marilú" , realizado al pastel, es una pieza que considero parte del proyecto; mi modelo es una muñeca. Otra pieza, que comparte la intención de mostrar a la mujer tal cuál es y llamarla muñeca, es un políptico de pequeño formato titulado: " Muñecas de la Vida Real" . Y, la última pieza de este proyecto es una muñeca de tela que lleva el nombre de " Autorretrato como muñeca."

Uno de los lugares a los que me lleva el proyecto de las muñecas es a la confrontación con el papel del cuerpo femenino en la historia del arte, específicamente en la pintura. En este sentido, me identifico con la postura de Carla Rippey en cuanto a la necesidad de asumir y reconocer el erotismo propio. El políptico de pequeño formato llamado " Todos creen que soy feminista" tiene la intención de señalar una situación que aún es motivo de polémica para la crítica. Cuando una mujer aborda en su trabajo al desnudo femenino, especialmente si es autorretrato, es acreedora a ciertos adjetivos; unos tienen que ver con si es feminista o no o, si por el contrario, es muy cursi o, también, si es narcisista. De modo que, después de esta pieza, decido realizar un autorretrato desnudo cuyo formato corresponde a mis dimensiones reales.

Al tratar el tema del cuerpo femenino, uno se topa invariablemente con el tema del erotismo. Entonces a mi trabajo se le agrega un nuevo ingrediente, aparte de la identidad, y este es: la intimidad. Una serie, que hasta el momento se constituye por tres cuadros, habla sobre el cuerpo y sus experiencias. Específicamente, esta describe experiencias por medio de lugares o espacios de intimidad, donde suceden distintos momentos del acto sexual. Las pinturas al óleo, que son de pequeño formato, llevan los siguientes nombres: " Ring" , " Promesa de Seguridad" y " Los niños no vienen de Paris" .

Para concluir con la descripción de mi trabajo, quiero hablar de un autorretrato titulado Ofelia. Este cuadro se resuelve a partir de la lectura de Hamlet. Las condiciones de la muerte de la Ofelia de Shakespeare, se convierten en un reto tanto en cuestiones técnicas como conceptuales. En el aspecto técnico, implica lograr mi parecido y, además, encontrar una forma para hacerme aparecer sumergida en el agua. En cuanto a lo conceptual, decido hacer un retrato de cuerpo completo, colocando las cuatro módulos de manera vertical. Las piezas que van ubicadas en los extremos (superior e inferior) son las que presentan partes del cuerpo; la superior presenta mi rostro y la inferior, mis pies. Al centro van dos piezas más con un texto verde sobre un fondo blanco y azul respectivamente. El texto corresponde a una pregunta que se hace Ofelia al enterarse de la muerte de su padre: " Y, él no volverá jamás?"

"Muñecas"
díptico
óleo sobre madera
2000

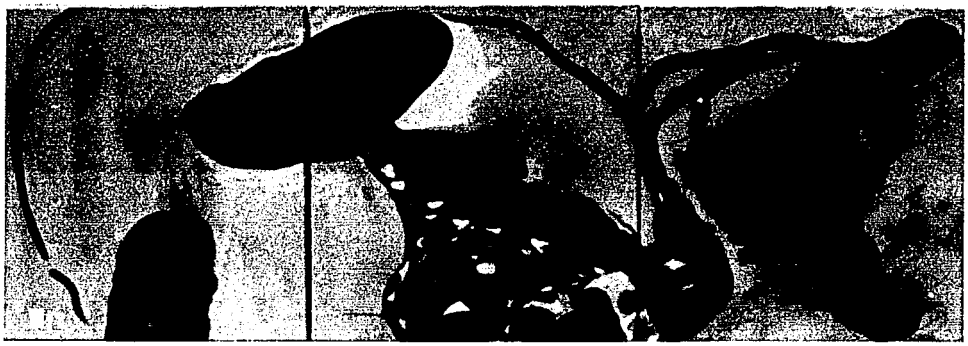


" Marilú"
pastel sobre papel
45 x 60 cms.
2001

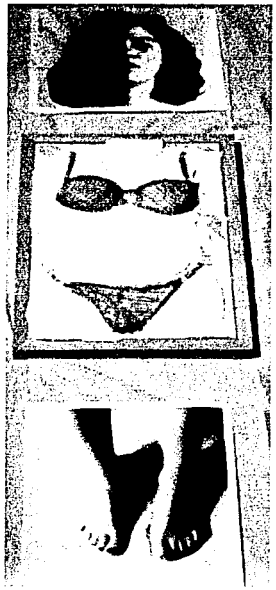
"Todos dicen que soy feminista"
óleo sobre tela
políptico
2000

"Los niños no vienen de Paris"
óleo sobre madera
15 x 50 cms.
2001

"Estudio femenino"
óleo sobre tela
15 x 15 cms.
2001



"Objetos"
técnica mixta
130 x 60 cms
2000



VESTIDO, HUMANO, VESTIDO
Objeto
20001

CONCLUSIONES

La interacción entre arte y sociedad es un asunto que no se puede ignorar nunca en la elaboración de teorías acerca del arte. Hablando específicamente sobre este trabajo, la lectura de textos como el de Withney Chadwick (Mujer, Arte y Sociedad), nos muestran como no se puede aislar un elemento de sus circunstancias para estudiarlo; hacerlo significa matarlo y, como consecuencia, aniquilar las posibilidades de una investigación exitosa. Si por el contrario, miramos con curiosidad aquellas circunstancias, podemos encontrar nuevos aspectos, o conexiones inesperadas, en y entre los eventos que afectan nuestro tema de estudio. Estas conexiones no funcionan, en muchos de los casos, de acuerdo a la lógica que utilizamos normalmente para explicar las cosas, por eso son inesperadas. Los resultados de nuestra investigación abundan en cuanto a este tipo de descubrimientos. Hemos descubierto *subsistemas* que involucran diferentes temáticas y que son posibles direcciones hacia las cuales se puede reorientar nuestra investigación. Uno de estos subsistemas es el mecanismo de diferenciación que surge a partir del cuerpo. Las relaciones entre raza, género, y representación del cuerpo, mencionadas en la tesis, son asuntos que pueden ser estudiados de una forma mucho más especializada.

Las conexiones en las que vamos a ahondar en el recuento de nuestros resultados son aquellas, que se pueden identificar de una manera global. La ventaja de las conexiones globales es que ofrecen perspectivas amplias de nuestro motivo de estudio. En el caso concreto de nuestra investigación, obtuvimos perspectivas de la relación que hay entre la sociedad contemporánea y sus instituciones artísticas; entre los sujetos y el arte; el arte y los artistas. Hubo aspectos de la identidad, de la sociedad, del arte y de lo personal que permitieron su asociación entre ellos para darnos una visión, no solamente del arte contemporáneo, sino también de los sujetos, específicamente, de las mujeres artistas. Las conclusiones que se pueden hacer a partir de esta investigación no son absolutas; se ubican en los tonos medios y, también, son mediadoras. Esto con el afán de dar lugar a la discusión y al replanteamiento de cualquier asunto para encontrar conexiones que nos puedan ser desconocidas aún pero, que probablemente traigan consigo respuestas y soluciones. El orden de presentación de las conclusiones es el mismo que el de la estructura de la tesis, que va de lo general a lo particular. Primero vamos a hablar de la

sociedad contemporánea para establecer el papel del arte en ella. A continuación, vamos a discutir los asuntos que le competen a la institución del arte para, continuar planteando la situación de las mujeres artistas dentro de este último.

Sociedad Contemporánea

Los varios aspectos que describimos en nuestro texto sobre la sociedad contemporánea, nos indican que esta atraviesa por una etapa de transición. El momento es propicio para pensar y tomar decisiones que definan el nuevo rumbo a seguir. Para esto es necesario primero mirar el mundo que hemos creado y reconocer los mecanismos que lo rigen para crear otros nuevos. Es una época donde el peligro, la violencia y toda amenaza de caos, puede ser vista por un televisor que, en cualquier momento, se puede apagar. De alguna manera esto las vuelve inofensivas, las neutraliza ante nuestros ojos. Aunque las acciones que están siendo tomadas por los poderosos, tienen sus impactos en nuestro mundo, y también, las decisiones tomadas por cualquier ciudadano, tienen un efecto inmediato en la cotidianidad, pareciera que nada puede acabar con nuestro planeta. Llevamos 50 años viviendo bajo la amenaza nuclear y, ya nos acostumbramos a ella. La indiferencia se ha apoderado de los ciudadanos comunes, por que primero, el poder logró infectarlos con el virus de la impotencia. Los representantes de este poder creen haber definido ya, las futuras metas de nuestra sociedad y, por su puesto, se encuentran trabajando para lograrlas. El destino de " nuestros sueños" está muy bien definido y es, una promesa que nos hacen los estados. Dicha promesa, dibuja un mundo de comunicación donde todos podemos comer, aprender y ser lo que queramos ser; vivir unidos, sin distinciones de razas o nacionalidades. Vivimos bajo la sombra de la falsa creencia de que la existencia de la promesa es suficiente para que suceda la utopía. Dejamos pues, en las manos del poder su cumplimiento. De ahí, viene la sensación de que cualquier cosa que hagamos en el presente tiene poca relevancia, por que hay quiénes se van a " hacer cargo del asunto" . Vivimos en un ambiente de ambivalencias e indefiniciones que tienen su lado positivo y su lado negativo. El positivo es que, hasta cierto punto, la indefinición permite contemplar diferente posibilidades o versiones de las cosas. Sin embargo, si se sobrepasa, en el tiempo de la deliberación, se pueden llegar a momentos de estancamiento en los que el individuo se vuelve incapaz de tomar acciones concretas. Este último efecto de la

indefinición es con el que cuenta el poder para seguir con sus proyectos. Cuando se plantea que estamos en un periodo de transición, significa que estamos en una etapa en la que aún tenemos recursos para contestar y cuestionar al poder. Estamos en una etapa en la que podemos construir, a partir de lo local, posibilidades que le puedan servir a una mayoría cada vez más amplia.

La globalización del capital, tiene como una de sus justificaciones fundamentales a la erradicación de la pobreza. Acabar la pobreza significa que ya no habrá seres humanos que mueran de hambre. La economía global, propone elevar los volúmenes en la producción de alimentos hasta que haya excedentes que se desborden desde las clases más privilegiadas hasta la más bajas, logrando así, alimentar al menor precio posible, a un número mayor de bocas. El detalle que omite este plan es que el sector que literalmente produce esta riqueza, es el que se muere de hambre. Además, está más que comprobado que el capital no se reparte cada vez más equitativamente sino que, se asienta en los monopolios y las corporaciones trasnacionales, cuyos representantes, en términos cuantitativos, son una minoría. Esta formula básica se puede aplicar a cualquier otro aspecto de nuestra sociedad. En el arte, por ejemplo, se ha pugnado por que cada vez más personas sean reconocidas como artistas y que, este sea cada vez más accesible para el ciudadano común. Sin embargo, es posible que se hayan errado o malinterpretado estos objetivos. Si bien, ahora hay múltiples *centros* artísticos, estos siguen representando a una élite, que causalmente coincide con aquella que no se muere de hambre. Tal vez, se pueda tener más acceso a los objetos artísticos a través de su reproducción masiva, ya sea en libros, carteles, páginas en la red, etc. Sin embargo, el arte sigue siendo un objeto mercantilizable y consumido por las elites. Mas este no es el problema real. Lo que preocupa es que no se ha logrado transmitir de una forma sencilla y directa, lo que es la experiencia del arte. Esta no necesariamente implica un gasto económico, si se sabe buscarla o propiciarla. Que hay beneficios detrás de la experiencia del arte es un hecho. El arte, es el alimento del espíritu, o de la mente, en términos batesonianos. Ciudadanos con una mentalidad fuerte, pueden tomar decisiones; pueden circular por las vías de la indefinición y llegar a su destino (elección de ellos mismos) victoriosos. De ahí que la preocupación de los artistas por la difusión del arte deba ser primordial. El papel de los

artistas en esta sociedad no ha de ser la de hacer crítica a partir una moral rígida sino la de proponer nuevas formas de funcionar, de pensar y, como resultado, de hacer al mundo.

El Arte

En esta sociedad, aparentemente, cada individuo tiene motivos válidos que justifican su interés por el arte, ya sea haciéndolo o consumiéndolo. Esta libertad ha relajado mucho a la crítica y ha dado pie a muchos fraudes. De tal modo, un compromiso y/o un cuestionamiento más serio, es necesario para que los motivos sean legítimos. El arte, nos ha permitido llegar a perspectivas interesantísimas sobre el mundo precisamente por que, sus contenidos y sus motivos son moldeables, renovables y reciclables. Un compromiso más serio no es sinónimo de la pérdida o el endurecimiento de sus tan libres y generosas posibilidades. En cambio, si puede ser causa del fortalecimiento de las propuestas artísticas, y por el otro lado, de una mayor definición en cuanto a su crítica e interpretación.

La situación por la que atraviesa actualmente el arte es muy parecida a la que está atravesando nuestra sociedad. También pasa por una etapa de transición, como lo señala Laura Quintanilla. Los grandes temas de discusión se pueden dividir en tres áreas. La primera tiene que ver con la relación del arte con la tecnología. La segunda, gira en torno al planteamiento de las metas u objetivos del arte; discusión acaparada el conceptualismo. Finalmente, la tercera, propone cuál debía ser la relación del arte con la política y las ideologías. Cada uno de dichas propuestas y discusiones se complementan unas a otras, aunque, también se contradicen. Si bien, por el momento, no existe una conclusión definitiva, los temas de discusión anteriormente mencionados, están definiendo una ruta por la cual empieza a perfilarse el arte. Ruta que, en realidad, está siendo moldeada por quiénes apoyan las tendencias dominantes en dichas discusiones. Estas tendencias prometen un arte ideal, totalmente adecuado a la cultura global y tecnológica. En dichas propuestas, no es fácil identificar los aspectos del objeto artístico que defiendan a lo privado, aquello que hace único al individuo. Para evitar que esta realidad se imponga simplemente por inercia, o por la pasiva aceptación de un orden que no precisamente proviene de los que son artistas, es necesario que estos se den cuenta del arma

poderosísima que es su profesión. Es tan fuerte que, los sistemas de control de las fuerzas hegemónicas utilizan al arte para mantener las condiciones sociales ideales que les permitan perpetuar su dominio. Sin duda alguna, las metas y los medios del arte deben ser congruentes con su época. No se discute ni se niega la necesidad de experimentar con las nuevas tecnologías, de buscar nuevos conceptos o, de hablar de temas sociales en el arte. Lo que no puede ser posible es que cada quién llegue a una conclusión, se vaya por su lado y no reconozca otras verdades. Tampoco es válido, que se adopte una postura por que es la moda. Esto culminaría en la desintegración de la comunidad artística, y como resultado, del arte mismo. A veinte o treinta años de formulada la declaración de la muerte de la pintura y de las vanguardias, hemos constatado que no es así. Más bien cada una de ellas han seguido su curso natural de desarrollo y, se han ido transformando con el tiempo. Sin embargo, adoptar solamente la imagen digital como medio ideal para la producción del arte, pensar que solo el concepto importa y que la factura de la imagen es lo de menos y, peor aún, que los fines del arte han de ser ganar batallas por los derechos humanos de grupos minoritarios, por su puesto que aniquilaría todas las valiosas cualidades del arte. El motivo es sencillo: el contenido del arte no es solo conceptual y no es solo visual. Si establecemos normas o áreas de prioridad, terminaríamos homogenizando toda la producción. Entonces el arte dejaría de ser un producto único (por ser personal) que, además, es capaz de reflejar la realidad de cualquiera.

Una de las conclusiones primordiales a las que llegamos después de trabajar con polos opuestos, es que es necesario provocar el juego entre ellos. Esta medida nos libra de radicalismos, en cambio, nos permite descubrir una relación entre ambos extremos basada en el diálogo. Los medios tonos son el resultado de este intercambio. Por el contrario, cuando hay una pareja bipolar estática, el final es distinto. Esto lo vimos muy claramente a través de los ejemplos político-ideológicos dados en la tesis y algunos casos de manifestaciones radicales en producciones que defienden ideologías, el feminismo, en caso concreto, llevan más bien a un endurecimiento y no hacia la comunicación, siendo causa de consignas aprendidas y no de un conocimiento libre. Los resultados que obtenga el activismo radical nunca van a ser tan positivos como este quisiera y, en el peor de los casos, serán contrarios. Lo radical tiene sus momentos de gloria muy efímeros en esta

sociedad. Este sistema, vive de impresiones banales, virtuales, ideales. Con este antecedente, tenemos que las reacciones de los individuos ante manifestaciones ideológicas radicalizadas, son generalmente de indiferencia. No hay eco en ellos por que no hay una experiencia que les indique la diferencia entre lo virtual y lo que puede ser real. Los radicalismos resultan ofensivos o molestos por que se manifiestan como " ruidos" en una sociedad que todo lo quiere tener bajo control, rápida y efectivamente. De ahí, viene la necesidad de permanecer abierto a cuantos replanteamientos de estrategia sean necesarios para hacer llegar el mensaje que se quiera emitir.

Es importante también, reflexionar sobre la relación que tienen las ideologías con la producción artística. La primera circunstancia que hay que tomar en cuenta es la rapidez con la que cambian los panoramas públicos y políticos en esta sociedad. En este sentido, si se busca tener un ideología sólida, ha de ejecutarse una autocrítica constante. También, es necesario tener muy claros los mecanismos de control que, como ya dijimos, utilizan a la imagen para crear cuantos " conceptos" y significados superficiales sean posibles. Si se quiere incluir, dentro de una producción artística un contenido ideológico, se corre el riesgo de que sea confundida con cualquier otra imagen creada por el poder. De la misma manera, si esta ideología quiere hablar o combatir algún asunto del momento presente, la pieza perderá todo sentido fuera del espacio y del tiempo para el cuál fue diseñada. Es decir que, este tipo de producción al poco tiempo pierde su carácter subversivo. Sin embargo, esto no quiere decir que el tema político deba ser suprimido de la obra. Únicamente, es necesario plantear mejores estrategias. Para llegar a ellas, probablemente sea necesario recorrer caminos más complicados, en donde lo primero que hay que enfrentar es quién es uno mismo y que piensa del mundo. En este tipo de procesos, es muy importante observar y crear las condiciones requeridas para que el discurso personal sea escuchado. Estas condiciones primero han de crearse en uno mismo, es decir, que primero hay que asegurarse de desarrollar procesos mentales que nos hagan capaces de revertir situaciones. Dicha capacidad nos permite fabricar imágenes con un anclaje mayor. Entonces, la ideología deja de ser una serie de valores que recitar. La ideología se ve en las acciones y las decisiones cotidianas. Cuando esta penetra la visión del artista, deja de existir separada de este y del mundo; pasará a ser un ingrediente más del platillo que es la

obra. Para quién lo come, nunca quedarán claras las cantidades de cada ingrediente, pero si el conjunto sabe bien, será disfrutado y aprovechado. El recurso de la ambigüedad favorece a la creación de este tipo de obras. Recordemos las reflexiones en torno a la ambigüedad hechas por Magali Lara y Carla Rippey[111]. Según, Rippey, *" la ambigüedad, es la mejor arma que tenemos los " débiles" para combatir a un poder"* que todo lo quiere definir para controlarlo. " *La ambigüedad, permite la movilidad,"* explica Lara. El movimiento fomenta los cambios y ese es el mayor poder que cualquier individuo debe buscar; tener la posibilidad de cambiar. El objeto artístico, que estamos proponiendo aquí es uno que estimule a un cambio que sea resultado de las necesidades más personales del individuo. Por eso, su contenido no puede ser exclusivamente una consigna; la consigna define en una sola dirección.

Por otro lado, ya hemos visto como el arte tiene características que invariablemente lo asocian con la política. Una de ellas, probablemente la más importante, es que el arte es un medio para comunicar. Otra, es que éste es un producto de la reflexión individual que se somete al juicio de una generalidad. Hay varios niveles en los que la política interviene directamente en los mecanismos de la institución artística. El más importante es el que tiene que ver con el funcionamiento interno de la institución. En este lugar, es de lo más importante que exista un compromiso y una definición entre los artistas. Dentro de la institución del arte, se definen las tendencias que incluyen y excluyen a cierto tipo de producciones y/o artistas. Siguiendo esta idea, el activismo ha de ser dirigido hacia aquellos que conforman el centro. El feminismo, en este sentido, tiene muchas justificaciones para sus procedimientos y consignas; sus objetivos son completamente evidentes: lograr cambios estructurales en la mentalidad de quiénes forman parte de la institución contemporánea con el fin de lograr la inclusión de un mayor número de mujeres artistas. Luego, la contribución de estas artistas no solo cambiará a la institución si no que, poco a poco, llegará a un porcentaje creciente de espectadores que desconozcan la dinámica de dicho núcleo. En esta fase, es dónde la obra tiene que buscar ser honesta y más reflexionada. Es muy válido, realizar protestas utilizando los recursos que el oficio le

[111] Conferencia en el Coloquio Binacional México Estados Unidos MIRADAS CRUZADAS que toma lugar en el Ex Convento de Santo Domingo en Oaxaca.

pone a su disposición a un artista, sobre todo, cuando este quiere reclamar dentro del mismo núcleo. Sin embargo, no se puede utilizar exactamente la misma estrategia en una producción personal, por que el arte no es solo protesta, también es propuesta.

Uno de los riesgos más grandes que corren los artistas en esta época es la de confundir sus convicciones personales con los programas artísticos propuestos por algún grupo con el se puedan identificar. Esta es la trampa de la moda, que es más efectiva, lógicamente, para captar a los artistas más jóvenes. No tener un criterio definido que nos permita aceptar o desechar valores, es causa de un destino impuesto. Es muy común que una producción que comienza a cosechar cierto reconocimiento, no cambie radicalmente a lo largo de su desarrollo, sobre todo si el reconocimiento es económico. Su autor de alguna forma, nunca podrá saber si esa producción cumple enteramente con sus intereses personales o no. Algo similar sucede a nivel global en los *subcentros* artísticos, es decir, con las instituciones locales. Tenemos la tendencia internacional, que marca las pautas a seguir si se quiere participar en ese ámbito. Como todo artista profesional, busca el reconocimiento internacional, este es un factor que puede condicionar su producción. Después, las instituciones locales, en el afán de " actualizarse" , adoptan muchos criterios que ni siquiera tienen que ver con la realidad en la que estas existen. Así el tipo de producción reconocida y apoyada por las instituciones cumple con aquellos criterios. La ausencia de un criterio propio que demuestre la intención de fomentar la producción de propuestas locales, se refleja en la ausencia de literatura sobre arte contemporáneo mexicano. Este es un hecho que pudimos constatar a lo largo de la investigación; hubo que recurrir a textos y teorías extranjeras para reconstruir o intentar crear una perspectiva que nos hablara de las circunstancias en las que se desarrollan tanto el fenómeno feminista como el trabajo de las mujeres artistas en México, durante los últimos años.

La ausencia de registros literarios sobre las producciones contemporáneas en nuestro país, es a estas alturas, inaceptable. Esta ausencia indica una carencia de recursos críticos propios. En los pocos textos que tenemos disponibles, se reconoce invariablemente, la fuerte influencia de las corrientes extranjeras. En general, en los textos sobre arte en México, se pueden encontrar términos que nos suenan huecos o artificiales, por que han

sido literalmente extraídos de las teorías norteamericanas. Frases como " arte feminista" o " arte de mujeres" son conceptos creados para cumplir con la política correcta estadounidense. Por más colonizados que estemos por el vecino del norte, su terminología, no puede ser el medio a través del cual legitimemos nuestras propuestas artísticas. Tampoco, las estrategias institucionales que, al final de la década de los ochenta, se incrementan en nuestro país con el afán de cumplir con la demanda de una mayor participación femenina en los espacios oficiales son la solución. Desde entonces, y sobre todo cada 8 de marzo, proliferan las exposiciones colectivas de mujeres. Pero, en muchas ocasiones, estas exhibiciones son muestras realizadas al vapor por sus organizadores que solo tienen la intención de cumplir con compromisos políticos y su calidad es denigrante. [112]

Nuestra realidad es única y solo podremos cambiarla si volteamos a vernos desde adentro y no con los lentes extranjeros. Las influencias de movimientos exteriores claramente son bienvenidas, por que no podemos vivir aislados del mundo. Sin embargo, es necesario darles su importancia real, pues son solamente eso, influencias. Reflexionar sobre las necesidades generadas por nuestra realidad, para encontrar los puntos de encuentro con teorías extranjeras, no es posible si no se crea un aparato crítico propio. Este aparato ha de incluir el registro escrito de la historia del arte mexicano, área que se encuentra sumamente descuidada por nuestras instituciones. Para lograr esto, es importante apoyar a quiénes dentro de los mismos artistas, tienen la inquietud de hacerlo. A lo largo la investigación, me he encontrado con el trabajo de artistas como Mónica Mayer y Andrea Ferreyra que se ven en la necesidad de hacer sus propias ediciones. Su móvil es publicar y difundir documentos que contienen información importante para quiénes estén interesados en comprender la situación actual del arte en México. El carácter limitado de este tipo de publicaciones las convierte en una valiosa adquisición para sus compradores. Pero, es mucho más probable que sus autores y editores sintieran un mayor entusiasmo si la publicación de su trabajo se multiplicara. Esta es la gente que está creando las teorías que pueden sustentar un aparato crítico adecuado para México. Las instituciones no tienen más que proporcionar el apoyo económico, evitándose la molestia de buscar alguien que diseñe

[112] Información e ideas tomada del artículo: Mayer Mónica, EPIDEMIA DE EXPOSICIONES DE MUJERES ARTISTAS. El Universal. Cultura.18/Jul/ 1989.

un proyecto. En esta situación es donde nos damos cuenta de que la política es definitiva; probablemente, el apoyo a esta gente no llegue, si su trabajo contradice o por lo menos, no apoya la ideología que el estado necesita sostener. Afortunadamente, las ideas vivas y originales, circulan por cuenta propia. La aportación de esta gente ya es un hecho y, si nos ponemos optimistas y trabajamos en ello, tendremos cada vez un cimiento mayor para hacer una crítica, más responsable, de nuestra producción.

Mujeres Artistas

Actualmente, la participación de las mujeres artistas en México es muy activa y enriquecedora. Los intereses y las áreas a los que estas mujeres se dedican son muy variados e incluyen temas de género y política. También se preocupan por los aspectos conceptuales y reconocen la importancia de una buena factura en la obra. En pocas palabras, reúnen todas las características que se le pueden adjudicar al " ideal" del artista contemporáneo. Las obras de estas mujeres emiten mensajes de solidez y certeza. Nos hablan de personas que están muy bien paradas frente al mundo y que tienen el criterio suficiente como para mostrar sus visiones del mundo a través de su trabajo. Tenemos la obra de Betsabeé Romero, que no descuida la factura, sus imágenes son totalmente elocuentes y además, tienen un concepto que las sustenta. La pintura de Patricia Soriano, está siempre renovándose. Soriano nos hace patente su compromiso con el arte y, sobre todo con la pintura, cuando se propone el dominio de tantos recursos técnicos que esta tiene. Además, su obra no se anda con tapujos ni falsas pretensiones; lo que vemos es lo que su pintura es. Las imágenes que nos regala Soriano son las visiones que ella tiene sobre la vida misma. Cada una de las mujeres mencionadas en esta tesis, y muchas otras, son merecedoras de elogios. Lo que hace más interesante la situación de las mujeres artistas en este país es que cada una, de manera independiente, ha hecho una propuesta que busca involucrar a otros, además de ellas mismas, con el contenido de su obra. Aunque ciertas temáticas a las que recurren estas mujeres, como la de la sexualidad femenina, puedan resultar más selectivas de su público, en general, las artistas buscan dejar una puerta abierta para que cualquiera que quiera, se pueda involucrar con el tema. La obra de Rippey en este sentido es un buen ejemplo. Ella lidia con el cuerpo femenino y con situaciones de intimidad femenina, sin embargo, siempre hay un elemento de ambigüedad

en la pieza que permite que las interpretaciones de sus cuadros rebasen al clásico discurso, estereotipado de la reivindicación feminista. En suma, las artistas mexicanas se interesan por todo y no dejan, por eso, de cuestionarse quiénes son ellas en lo particular.

Un número cada vez más creciente de artistas mexicanas ha sabido dar a conocer su trabajo. Las pruebas que tienen que sortear para lograrlo, siguen siendo más intricadas que las de los hombres. Mónica Mayer no se cansa de señalar situaciones como estas. Un ejemplo básico es la estadística que dice que en México, un crítico que no es sexista, escribe 1 texto dedicado a una mujer artista por cada nueve hombres[113]. El carácter injusto de esta situación se comprueba cuando nos enteramos que en promedio, las escuelas de arte, hoy por hoy albergan más mujeres que hombres estudiantes o, cuando menos, los porcentajes se acercan a un equitativo cincuenta por ciento. De ahí la justificación válida para la existencia de movimientos como el feminista en el arte mexicano. El problema es que en este país, está sumamente mal entendido lo que significa ser feminista. Existen muchísimos prejuicios que son causa de segregaciones absurdas de ambos lados. El feminismo tiene aspectos muy positivos como lo es la necesidad de traer un cambio a la mentalidad de nuestra sociedad. Donde el trato hacia la mujer sea más justo y se le reconozcan sus méritos. La parte negativa del feminismo es aquella que se asemeja al machismo, donde se anula al hombre o se le quiere someter en una especie de revancha. Dichas actitudes son las que provocan los prejuicios. Del otro lado, están quienes no tienen la disposición de admitir cambios en los criterios de inclusión; ellos descalifican al feminismo, provocando su radicalización.

Es importante reflexionar sobre los objetivos de quiénes se han declarado feministas, en la actualidad, dentro de las artistas mexicanas. Y, por el otro lado, pensar en los motivos que tienen aquellas que no se han declarado feministas. En el caso del primer grupo, el de las feministas, tenemos que son pocas, pero efectivas. Gente como Maris Bustamante, Mónica Mayer y Karen Cordero, han contribuido de muy diversas maneras en el desarrollo del arte mexicano desde su postura. Esta postura, que tiene como prioridad

[113] Información obtenida del artículo: Mónica Mayer. CIFRAS Y ESTADÍSTICAS, El Universal.Cultura. 9/Feb./ 1997.

mejorar las circunstancias de la mujer, no les ha impedido tener una visión incluyente y generosa. En el caso de Mayer y Bustamante, su apoyo a las generaciones jóvenes y los medios no convencionales es indiscutible. Ellas se han dedicado a escribir sobre este tipo de obra, contribuyendo de esta manera, a la formación de más artistas. Karen Cordero, es fundadora de Curare, una de las pocas publicaciones constantes y serias sobre arte mexicano y, actualmente es académica en el departamento de arte en la Universidad Iberoamericana. El último caso que podemos mencionar por tener información suficiente sobre el mismo, es el de Lorena Wolffer. Ella pertenece a una generación más joven. Wolffer, es una artista muy valiente y aventada que, de alguna manera, continúa, con la labor de sus antecesoras. Lorena es la más ardiente promotora de los medios alternativos como el perfornance en México; ella fue directora de Ex Teresa Arte Actual. En cuanto a sus ideas sobre el arte, defiende el compromiso que este tiene con la sociedad y reconoce el poder de la imagen para inculcar valores. Se pronuncia abiertamente por los derechos de la mujer y, este es el tema de su obra. Wolffer es un caso excepcional por su radicalismo. Su posición es muy peculiar por que no hay muchas otras feministas declaradas con quién comparar su trabajo. Esta situación hace aparecer a la obra de Wolffer como fuera de lugar, como demasiado burda u obvia. De alguna manera, esto es parte de la estrategia de la artista. Ella cree firmemente que el arte si tiene la posibilidad de transformar circunstancias sociales, y para ello es necesario emitir mensajes concisos. Habría que esperar y ver si su estrategia funciona.

Por otra parte, en cuanto a aquellas que no se consideran feministas, tenemos que en general no están convencidas de que una posición radical sea la vía para lograr cambios al interior de institución artística y, mucho menos en nuestra estructura social. Gente como Betsabeé Romero y Laura Quintanilla, simpatizan en muchos sentidos con la causa feminista y reconocen los motivos de los movimientos sociales. Sin embargo, ellas piensan que la contribución del artista, en este sentido, ha de ser la de transformar aquellos aspectos dogmáticos de la ideología en juegos, en experiencias lúdicas, y ponerlas a la disposición de la comunidad. Romero interviene carros y Quintanilla, recurre a nuestras tradiciones populares para hablar de la vida urbana. Son muchas las que coinciden con la

postura de Romero y Quintanilla, lo que nos hace pensar de nuevo en las soluciones mediadoras y reconciliadoras como salidas factibles para la producción contemporánea.

Las diferencias entre las actitudes de feministas y no feministas tampoco son totalmente radicales. Ambas coinciden en la necesidad de cuestionar y cambiar aspectos estructurales de la institución en México. También, coinciden en la necesidad de difundir la obra los artistas que lo merezcan y, defienden la posibilidad que tiene el arte de contribuir al crecimiento de nuestra sociedad. En este sentido, los artistas en general, se encuentran en una posición de lo más ventajosa por que se pueden desarrollar profesionalmente al mismo tiempo que generar cultura.

Los grandes proyectos se cocinan en la imaginación, dominio del creador (de cualquier tipo). Tal vez el arte, sea uno de los vehículos más adecuados para acercarnos a la utopía. Cada propuesta artística es un visión, una interpretación del mundo, una posibilidad que ha sido o puede ser realidad. Lo que se espera de las (y los) artistas es que reconozcan esa capacidad, para que asuman su compromiso con el arte de una forma entusiasta, con la certeza de que es posible cambiar al mundo a través de la comunicación de los sueños y las vivencias personales.

COMENTARIO FINAL

Esta investigación rebasó por mucho mis expectativas iniciales. De tal modo, puedo decir que mi hipótesis se confirma. La enuncio a continuación: La producción de arte es un juego que requiere que el participante (el o la artista) tenga la necesidad de responderse interrogantes. Sus cuestionamientos giran entorno a tres aspectos: el arte, el mundo y su propia individualidad. A través de su obra, puede conocer lo que es capaz ver y/o hacer. Sin embargo, yo agregaría que el arte es un espacio donde cualquiera se puede hacer y contestar esas preguntas, no solo el artista. Las respuestas son parciales, porque cambian a la par que el individuo lo hace. Y, la clave para reconocer una realidad propia, son las preguntas porque nos indican el camino a seguir para satisfacer los intereses más personales.

BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola.
Diccionario de Filosofía, tra.Alfredo N. Galleti,
México,FCE, 1999 3ª.ed.1ª.reimp.

BATESON, Gregory.
Espíritu y Naturaleza, tra. Leandro Wolfson,
Buenos Aires,Amorrortu Ed. 1997 2ª.ed.1reimp.

BAUDRILLARD, Jean
De la Seducción, tra. Elena Benaroch,
Madrid, Ed.CATEDRA, 1998 7ª.ed.

La Transparencia del Mal (Ensayo sobre fenómenos extremos),tra.
Joaquín Jordá
Barcelona, Ed.Anagrama, 19974ª. ed.

BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc
Figuras de la Alteridad, tra. Victoria Torres,
México, Ed. Taurus, 2000 1ª.ed.

BERGER, John
Ways of Seeing (based on the BBC television Series with John Berger)
London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972 1
ed.

BERLIN, Isaiah
Las Raíces del Romanticismo, Editado por Henry Ardí, tra. Silvia Marí
Madrid, Grupo de Editores Santillana, Taurus/Pensamiento, 2000

BORZELLO, Frances
Seeing ourselves, Women´s Self-portraits,
New York, Harry N. Abrams Inc., 1998, 1ed.

A World of Our Own, Women as artists since the Renaissance
New York, Watson-Guptill Publications, 2000,1ed.

CHADWICK, Witney
Women, Art and Society
London, Thames and Hudson, 1996, 2 ed.

CONACULTA, MACG
Silvia Gruner, circuito interior
México, 2000

CONACULTA, CENTRO DE LA IMAGEN, FONCA
Sivlia Gruner, Reliquias,
México 1998

CONACULTA, FONCA, INBA
Vida de perro, Patricia Soriano
México, 2000

DANTO, Arthur.C
Después del Fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia,
tra. Elena Neerman
Barcelona, Ed. Padiós TRANSICIONES,1999

De BEAUVOIR, Simone

El Segundo Sexo, tra. Juan García Puente
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999 Edición 50 Aniversario

DEL CONDE, Teresa
Magali Lara. Asociaciones impredecibles
México, Universidad del México, Revista de la UNAM, julio-agosto 1996, no. 546-47 p. 33-40

ECO, Humberto, FURIO, Colombo, ALBERONI, Francesco, SACCO, Guiseppe
La Nueva Edad Media, tra. Carlos Manzano
Madrid, Ed. Alianza, 1997, 1ª. ed.lb 4ª. Reimp.

EMERICH, Luis Carlos
Laura Quintanilla y sus historias terminales
México, Revista Universidad de México, mayo 1997, no. 556

FERREYRA, Andrea (compilación y edición)
ARTEacción, Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones
México, 2000 1ª. ed.

FOUCAULT, Michel
Historia de la Sexualidad, 1-voluntad de saber, tra. Ulises Guiñazú
México, Siglo XXI Editores, 1999, 27ª.ed.esp.

GANADO KIM, Edgardo
Bestabeé Romero: Cruce de nostalgi.
México, Artes Gráficas de México, no. 23, primavera 1994. p.122

GARCÍA CANCLINI, Nestor, VALENZUELA ARCE, José Manuel

Intromisiones Compartidas
San Diego/Tijuana, Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, FONCA, inSITE 97 (coed.), 2000

GONZÁLEZ, Juliana
El héroe en el Alma, Tres ensayos sobre Nietzsche
México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1996, 2ª.ed.

GALERÍA OMR, CEMEX, FONCA
Mónica Castillo, Yo es otro
Smart Art Press

HEGEL, G.W.F.
Fenomenología del Espíritu, tra. Wenceslao Roces
México, F.C.E,1998, 1ª. Ed. esp. 11ª.reimp

Estética, tra. R. Gabás,
Barcelona, Ediciones Península/ Historia, Ciencia, Sociedad,1989, 1ª.ed. vols. I y II

HUACUJA DEL TORO, Malú
¿Imagen tecnológica o talento? Saber usar cualquier tecnología es saber integrarla a la expresión personal: Silvia Gruner
México, El Finanaciero, Secc. Cultural, 26-noviembre-1996 p. 20

KELLY, Sean, LUCIE-SMITH, Edward
The Self portrait, A modern View,
London, Sarema Press, 1987, 1rst. ed.

LIPPARD, Lucy R.
Eva Hesse,

New York, Da Capo Press, 1992, 1st. ed.

The Pink Glass Swan, Selected Feminist Essays on Art
New York, The New Press, 1995 2nd.ed.

LONGI, Ana María
Busco identidad individual: Silvia Gruner
México, Excelsior, 29-febrero-2000

LYOTARD, Jean-Francois
La posmodernidad (Explicada a los niños), tra. Enrique Lynch
Barcelona, Ed. Gedisa, 1996, 1ª. ed. 4ª. reimp.

La diferencia, Alberto L. Bixio
Barcelona, Ed. Gedisa,1999, 3ª. Reimp.

MARQUET, Antonio
Betsabeé Romero, la memoriosa
México, Departamenteo de Humanidades UAM-A, FUENTES HUMANÍSTICAS, Artes plásticas, p. 102

MARTÍN, Victoria
Artweek, junio 1995 p-4

MATURANA, Humberto, VARELA, Francisco
El Árbol del Conocimiento, Las bases biológicas del conocimiento humano
Barcelona, Ed. DEBATE Pensamiento, 1999, 3ª.ed.

MATUS, Macario
Instalaciones y dibujos de Silvia Gruner

México, Excelsior, 3-junio-1990

MAYER, Mónica
Sí somos muchas...y no somos machas: textos sobre mujeres artistas
México, Ediciones Al Vapor (Un proyecto de arte conceptual aplicado),2001,
1ª. ed. (25 ejemplares)

Estrella Carmona, Sensaciones y reflexiones tras una visita a su estudio
México, Revista Origina, oct.2001, ano 9, no. 104

MANUTH, Volker, VAN DE WETERING, Ernst, DE WINKEL, Marieke
Rembrant by Himself, edited by Christopher White and Quentin, Buvelot
London, National Gallery Publications Limited, The Hague, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, distributed by Yale University Press

MCEWEN, John
Paola, Rego
Londo, Phaidon Press, 1999, 2nd. ed. 2nd. reprint

MEREWETHER
Figures of Romance, undoing México, Recent Work by Monica Castillo
New York, Debutant Ball, Mónica Castillo (cat), 1991

MUSEO DE MONTERREY
Claudia Fernández, Aquí, Afuera
Monterrey, 1998, 500 ejemplares

Besabeé Romero, Ni cardo ni ortiga
Monterrey, feb-mayo 1996

ORIGINA
Patricia Soriano, presentación de Edgardo Ganado Kim
México, 2001

SÁNCHEZ, Osvaldo
Mónica Castillo
Art Nexus, El nexo entre America latina y el resto del mundo
Enero-marzo 1997, no. 23

SCHILLER, Federico
Callias, Cartas sobre la Educación Estética del Hombre

SEGOVIA, Francisco
Retrato Hablado
México, Ediciones sin nombre, 1996, 1ª.ed.

SCHNEIDER, Rebecca
The explicit body in Performance
London and New York, Routeledge Pub.,1997 1st. ed.

STEINER, Wendy
Venus in Exile, the rejection of Beauty in 2oth. Century Art
New York, The Press, 2001

TSUJIMOTO, Karen, BAAS, Jaquelynn, RICHARDSON, Brenda
The Art of Joan Brown
Berkeley, Los Angeles, London, Univesity of California Berkeley Art Museum,Oakland Museum of California, University of California Press, 1998

VAN DER BOORGERD, Dominic, BLOOM, Barbara, CASADIO, Mauricia
Marlene Dumas
London, Phaidon Press, 1997

VILLARREAL, Rogelio
Trampas de la Publicidad
México, Curare 15, julio-diciembre 99 p.72-3

Ironías Sangrientas: los performances de Lorena Wolffer
México, La pus moderna 6 p.14-16

WOLFFER,Lorena
Soy totalmente de hierro
México, 2000

Declaración del Artista
México