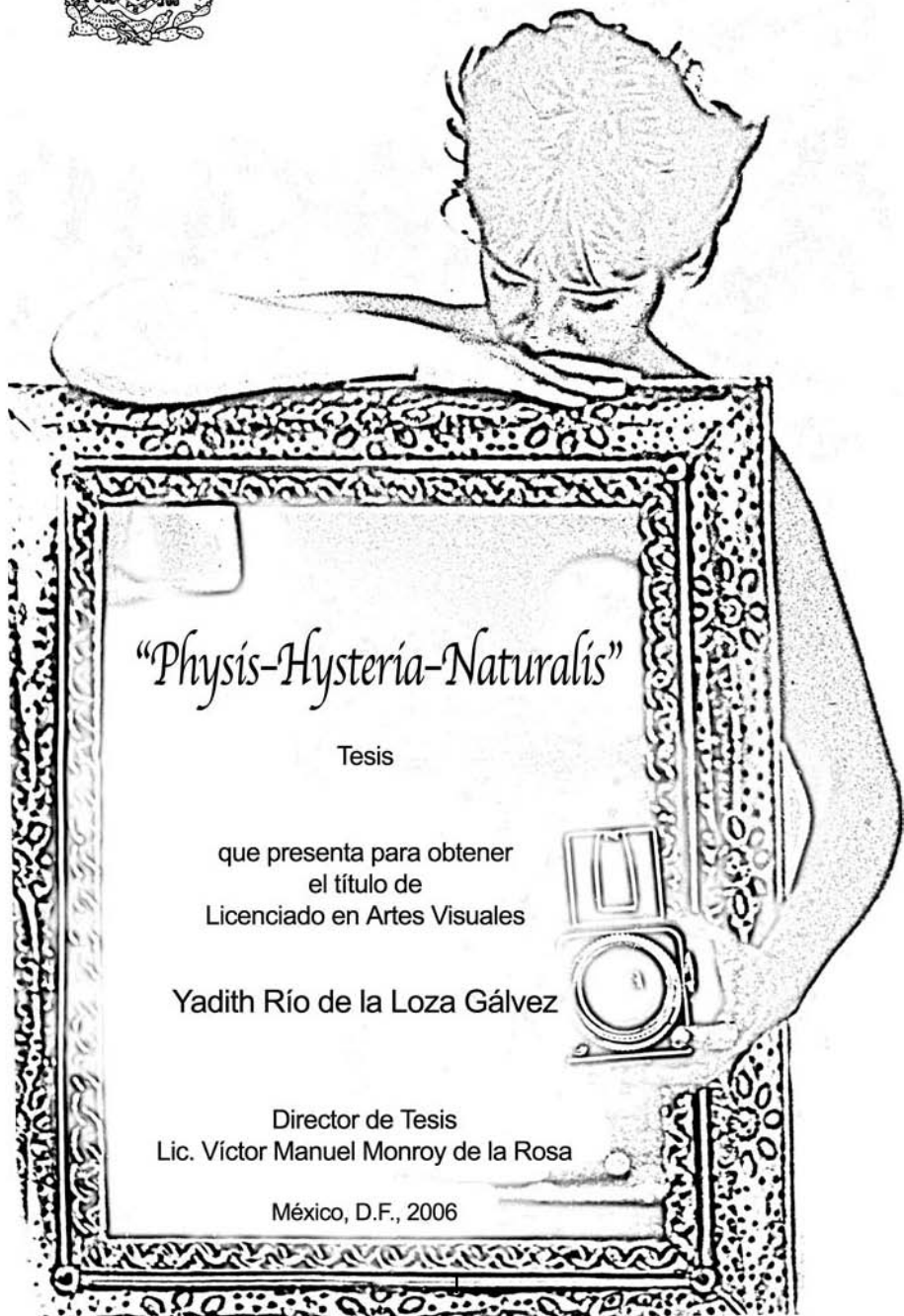




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



*“Physis-Hysteria-Naturalis”*

Tesis

que presenta para obtener  
el título de  
Licenciado en Artes Visuales

Yadith Río de la Loza Gálvez

Director de Tesis  
Lic. Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México, D.F., 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

« PHYSIS - HYSTERIA - NATURALIS »

Tesis

Que para obtener el Título de :

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Yadith Río de la Loza Gálvez

Director de Tesis : Lic. Victor Manuel Monroy de la Rosa

México D. F. 2006

*A mis cómplices...*

# ÍNDICE

Prólogo

Introducción

Capítulo 1

Auto referencia, la Venus desnuda y la caja con memoria.

- 1.1 Autorreferencia ¿Por qué yo?
- 1.2 La Venus desnuda.
- 1.3 La caja con memoria.

Capítulo 2

De lo fotográfico

- 2.1 El espejo y la cámara fotográfica
- 2.2 Narciso
- 2.3 Desnudo autorreferente

Capítulo 3

Physis, Hysteria, Naturalis.

- 3.1 Origen del proyecto
- 3.2 Descripción del proyecto
- 3.3 Construcción de las imágenes.
- 3.4 Presentación

Conclusiones

Bibliografía

## P RÓLOGO

La intención de construir y crear imágenes de mí misma nació, en primera instancia, como necesidad para encontrar la esencia de la feminidad. Me propongo una investigación bibliográfica sobre el desnudo femenino, su relación con el discurso masculino y la visión de la mujer sobre su propio cuerpo. Paralelamente abordo el concepto del espejo y la cámara fotográfica como herramientas de conocimiento, con el objetivo de hacer una narrativa de mi existencia; agregando ahora la voz, el pensamiento y corporeidad actuales; que me permita hacer una interpretación de la realidad. A través de los medios del lenguaje visual expongo mi perspectiva, testimonio e inquietudes acerca del cuerpo desnudo como punto de partida para reflexionar sobre la identidad, motivaciones afectivas y constitución del discurso plástico. Transitando por los terrenos de lo intangible que existe en el ámbito poético, mítico y estético, ir de lo visible a lo invisible, de lo matérico a lo metafísico. Es decir, el cuerpo en constante transformación se yergue como preludio de una realidad compleja. Esta entidad corpórea pertenece al sujeto que decide intervenir su imagen segmentándola, coloreándola, invirtiéndola, etc. y así obtiene el material de trabajo para sustentar el estudio que aquí se presenta

# Introducción

A quienes vemos por primera vez el mundo, desde la cuna de un hospital se nos inscribe con la ayuda de una enfermera la primera huella; la planta de los pies en una hoja de registro; trámite legal que junto con otros datos importantes como el día y hora en que nacimos, nuestro sexo, peso y talla constan como los primeros testimonios de nuestra existencia.

Como los peces de Enoshima<sup>1</sup>, una parte de nuestros cuerpos queda en la superficie sobre un papel que la identifica. Posteriormente vendrán elementos constitutivos de nuestra identidad. El nombre, la ropa, lugares. Así, el álbum familiar se llena de imágenes y objetos que hablan de nosotros, que van construyendo nuestra historia y personalidad. El mechón de pelo, la pulserita, el ombligo marchito, alguna grabación o fotografía, nuestras primeras palabras o acciones se vuelven reliquias, que son cuidadosamente atesoradas para el futuro. Posteriormente, al paso de los años, observamos extrañados comparando nuestras primeras dimensiones, nuestro anterior aspecto, con lo que ahora somos y en lo que hemos devenido.

Estos primeros registros de vida los realizan otros, nuestros padres generalmente. Son ellos quienes los cargan de significado y llenan carpetas y cajas con nuestras imágenes. Huellas lumínicas (fotografías) que narran nuestro crecimiento y desarrollo, ilustran momentos

1 «En Enoshima, una pequeña localidad pesquera cerca de Tokyo... los pescadores seleccionan algunas de las piezas cobradas, las empapan de tinta e imprimen con ellas sus propio carteles.» Relata Joan Fontcuberta, en "Los Peces de Enoshima." *El Beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

decisivos, conmemorativos, festivos para transitar a la posteridad. Es decir, van construyendo la imagen de nosotros ante la familia, el grupo social y fundamentalmente ante nosotros mismos. Imágenes y objetos cargados de emotividad y simbolismo que nos dicen cuán importantes fuimos y somos para ellos en sus vidas, parte de su historia.

Los que miran las fotos en primera instancia, son quienes las registraron, quienes las hicieron posible, entre otros, nuestros padres, personas ligadas afectivamente a nosotros de manera profunda, posamos para ellos en diversas circunstancias. Narran la historia de nuestra infancia. “Seguramente lo que confiere semejante valor a estos álbumes... su dimensión pragmática. Su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos.”<sup>2</sup>

La investigación y el trabajo fotográfico auto referente que presento y sobre el cual reflexiono tiene como finalidad construir y desarrollar imágenes que hablen de mi existencia, desde los parámetros de la metodología de investigación que se consideren convenientes.

Ahora, con mi mirada, con la imagen corporal actual, es mi intención dejar constancia de mi presencia no sólo formal, sino también anímica (cuerpo-alma). Interpretando cuáles son las referencias personales, las inquietudes, las inclinaciones, las tendencias con

2 Dubois Philippe. *El acto fotográfico*. Editorial Paidós. Barcelona 2ª. Edición 1994, p.



las cuales elaboro un discurso de mi cuerpo y de mis emociones. Es ponerme en escena a mí misma para descubrir los aspectos que generan mi particularidad, mi singularidad, mi personalidad.

Así, en el primer capítulo explico la importancia que tiene la autorreferencia en mi propuesta plástica y en mis reflexiones. El “Yo” es el punto de partida, el elemento clave en la elaboración de un discurso que pretende versar sobre lo trascendental de lo femenino. La conciencia personal es el elemento detonador de los procesos de autoconocimiento.

En el capítulo II abordo la figura de Narciso, concepto arquetípico de la autocontemplación, además en considerar la posibilidad de generar conocimiento a partir del acto egocéntrico. Narciso permite ligar la búsqueda del yo a las imágenes resultantes del lenguaje fotográfico que le darán forma a la propuesta.

En este mismo capítulo afirmo que cuando miramos nuestro reflejo en un espejo buscamos y distinguimos nuestra singularidad e inferimos que también somos visibles para otros. A lo largo de la historia se ha impuesto la visión androcéntrica del cuerpo por lo que considero importante recuperar el desnudo femenino como medio de afirmación y estima hacia una posible nueva interpretación del tema.

La representación de la imagen femenina en la prehistoria me ayudó a definir los elementos y la dirección de mi propuesta plástica conceptual.

Finalmente, el tercer capítulo está dedicado a exponer la metodología, el desarrollo y la presentación de imágenes fotográficas de la serie titulada Physis-Hysteria-

Naturalis que consta de diez trípticos.

## Capítulo I



Autorreferencia, la Venus desnuda y la caja con memoria.

# Capítulo 1

## Autorreferencia, la caja con memoria y la Venus desnuda.

### 1.1 ¿Por qué yo?

Considero que el desnudo autorreferencial es un acto testimonial, siguiendo a Jean-Pierre Vernant en su ensayo “Historia de la memoria y memoria histórica”.<sup>3</sup> Entiendo como testimonio un conjunto de documentos, registros, archivos y en general fuentes de información, a los cuales se recurre para ampliar un punto de vista particular en determinada circunstancia o acontecimiento. Por lo tanto es una narración personal y subjetiva de un acto presenciado o en el que se participó de alguna manera, partiendo de la idea de que para su interpretación es indispensable la reflexión en torno a la condición corporal, socio-cultural y emotiva del sujeto que lo realiza.

De la misma manera, la autodefinición del individuo puede partir de la utilización de su cuerpo para elaborar un discurso plástico basado en una serie de cuestionamientos respecto de su constitución como mujer, su relación con el medio físico y emocional. Esto último define la manera de ver y armar el mundo a partir de los sueños, aspiraciones, emociones y necesidades

<sup>3</sup> Vernant Jean Pierre. “Historia de la memoria y la memoria Histórica”, *Por qué recordar*. Editorial Granica, Barcelona, 2002.

anímicas. Estructurado el mundo de esta manera se procede a dejar constancia de lo visto y vivido, en ese punto radica lo testimonial.

Referirse a uno mismo es un acto conciente, puesto en función para descubrir parámetros y estereotipos que hemos asumido, asimilado y heredados a través de una historia personal y colectiva. Esto importa para generar puntos de vista, originales, honestos y valiosos, que amplíen nuestra comprensión de la existencia.

Honesto porque se convoca el autoanálisis y valioso porque el lugar que resulta ser uno mismo, se convierte en un elemento cognoscitivo de la realidad. Se trata de llegar a un entendimiento general por conducto de lo particular conociendo que dentro de las generalidades existen innumerables particularidades. Así R. de Ventós afirma que: “En la serie de ondas o flujos que constituyen la realidad existe una interferencia, un cruce o un eco que sólo pasa por mí: una sombra china que sólo se dibuja en la pantalla de mi conciencia...”<sup>4</sup> En consecuencia lo valioso íntimo y subjetivo radica en que dentro de todo lo universal al ser humano desde el discurso biológico y cultural, existen elementos que hacen que cada individuo, inmerso en la serie de interminables determinantes sea único por la manera en que las interpreta y asume.

Entonces ¿como se consolida un punto de vista íntimo y subjetivo? Acaso, ¿se puede rastrear la aparición de una conciencia individual, de un “Yo”?

4 Rubernt De Ventós. *Crítica a la modernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, p.

En el contexto del lenguaje visual donde se elabora un discurso sobre la corporeidad, caso de una propuesta plástica que nos permite acercarnos a la operación de

la conciencia. Como afirma Descartes el ser humano es el único animal que sabe que lo es. O sea toma conciencia de sí. Esto propicia reflexiones existenciales, fundamentales para el acto creativo. La conciencia entonces es para mí un detonante en la construcción de la identidad personal, es un punto de partida para formar un discurso propio de realidades, tan común como poseer un cuerpo y sentir emociones.

Si reflexionamos sobre la individualidad partiendo del hecho que nuestro cuerpo es el primer indicio con que contamos para corroborar nuestra existencia en el mundo. No puedo dejar de creer que también poseemos un existir producto de sueños, aspiraciones e intenciones de nuestros antecesores. De la misma manera que dentro de nuestra memoria genética se preservan diversas etapas evolutivas. Siendo el cuerpo una entidad perfectamente delimitada; estos límites corporales establecen un adentro y un afuera.<sup>5</sup> En el interior habita el “Yo” y en el exterior el resto del mundo.

No significa que el cuerpo humano sea como una barrera impermeable que aísla al ser del exterior, pues el cuerpo se comunica y comparte información con el mundo externo por medio de conductos como son la boca, el ano, el sexo; por medio de ventanas o tamices

<sup>5</sup> “El pensamiento es un atributo que me pertenece: únicamente él no puede ser separado de mí. Yo soy, yo existo. Y ante la pregunta ¿que soy? Soy pensamiento, soy una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que concibe, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que también imagina y siente.” Descartes René. *Discurso del Método*, p. 12. Segunda reimpresión. Ediciones Quinto Sol. México 2005.

como serían lo ojos y la extensa piel . El intercambio de información con el mundo de esta manera sensorial puede catalogarse de “conciencia orgánica”, según reflexiona Morin en “El Método. La vida de la vida” este tipo de conciencia la poseen todos los seres biológicos a partir de la bacteria. La conciencia específicamente humana aparece con la interpretación de sensaciones, con la aparición de sentimientos y percepciones. Así empieza a formarse el repertorio de estímulos que consideramos agradables o desagradables que provienen del exterior y a través de nuestros sentidos les damos significado. En un sentido dialéctico conocemos el mundo a través de sensaciones que percibimos como agradables o placenteras y forzosamente su contraparte, las sensaciones desagradables o displacenteras. Nada de esto sería posible si no contásemos con nuestro cuerpo o no hubiésemos desarrollado la capacidad de interpretar las sensaciones que de él emanan. Nuestro cuerpo nos define tanto por lo que somos físicamente como por lo que podríamos ser desde un punto de vista genético. El cuerpo, su memoria genética y sensorial construye al individuo.

Se conoce como patrimonio inmaterial a todo conocimiento valioso que se imparte de manera corporal por medio de un aprendizaje complejo que involucra al sistema neurológico. El cuerpo y su memoria se erigen así como elementos indispensables para adquirir cierta habilidad y para transmitirla. La importancia de esta memoria corporal para las actividades artesanales y culturales en general es insoslayable como afirma Kawada Junzo: “en tales oficios, contrariamente a la tendencia actual a uniformar la producción y la comunicación por medios mecánicos y electrónicos, los conocimientos técnicos y artísticos se adquieren,

practican y transmiten de una generación a otra por la memoria corporal de cada individuo.”<sup>6</sup> Así, las reflexiones actuales en torno a la naturaleza humana han ampliado las concepciones en las relaciones cuerpo- alma, corporeidad-pensamiento, individuo-sociedad, etc. El surgimiento del yo es posible cuando el sujeto se piensa a sí mismo, es decir se objetiviza, se reconoce como objeto de conocimiento, se observa y reflexiona. Aquí es importante como antecedente dentro de la cultura occidental señalar los estudios freudianos, los cuales a manera de síntesis concluyen que el “yo” es un agente posibilitado para percibir placer y dolor y en el cual actúa el principio de inhibición y da o no cabida a estas dos sensaciones<sup>7</sup>. Más adelante, en el subcapítulo dedicado a revisar el personaje de Narciso ahondaré en el tema.

Uno de los aspectos que podrían impedir la posibilidad de un Yo autorreflexivo, de un trabajo de introspección, es cuando se contempla el acto de observarse a sí mismo; en el momento que uno no sabe si está expectante asistiendo a esta acción. Una especie de imposibilidad de atender al objeto de estudio, en este caso el “Yo”, aislado de todos sus componentes. Lo conciente, lo inconsciente, el pensamiento, las emociones se convierten en barreras para el estudio de un Yo que no pertenece exclusivamente a alguna de las anteriores áreas, sino que está constituido por todas a la vez. “No tenemos conocimiento directo o relativamente inmediato de un objeto o hecho especial

6 Kawada Junzo, “La memoria corporal: El patrimonio inmaterial.” *¿Por qué recordar?* Editorial Granica .Barcelona 2002, p. 116

7 Freud Sigmund. *Obras Completas Volumen I* (1886-99). Amorrortu Editores. Argentina, 1982, p. 368

llamado el Yo que permita ser observado aisladamente de otros objetos...”<sup>8</sup> Esta entidad es probablemente la sustancia que el mismo Yo objetualiza, así se hable de los propios pensamientos y sentimientos, los cuales interactúan de manera unísona en el comportamiento del individuo y no dejan acceder al Yo de manera directa. Esto tiene que ver con la definición que Jung hace del concepto de persona como la máscara <sup>9</sup> con la que el individuo se presenta al mundo y sirve para enfrentarlo de una manera estratégica en la tarea de adaptarse a diferentes ambientes y circunstancias. Así, la persona es la construcción que de manera más o menos conciente hacemos de nosotros mismos para presentarnos ante otros.

Sin embargo, la conciencia es una puerta que abre la posibilidad de pensamiento y reflexión sobre el individuo que se define como tal y conforme se va delineando como sujeto, se sabe un ser complejo, profundo, multifactorial y multidimensional, que no puede ser definido sólo por un aspecto, pues al parecer la personalidad se modifica en función de la conciencia.

He ahí la dificultad de la definición del Yo, que no es un concepto fijo ni regulado, tan variado como seres humanos hay en el planeta y por lo tanto parece tan general y universal. Así cada quien sólo puede decir “Yo” por sí mismo. De acuerdo con Morin, existe una noción biológica de individuo que es aplicable a todo ser viviente que se autorregule y que ejerza mecanismos para mantenerse vivo, tales como protección,

8 H.J. Patón. Citado en *Imagen e Idea*. por Read Herbert. Fondo de cultura económica. 2ª. Edición. México 1965, p. 16.

9 Campbell Joseph. *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)* Fondo de Cultura Económica. México, 2001



nutrición y defensa. Todo sistema inmunológico requiere un conocimiento de sí mismo para reconocer a los cuerpos invasores. Es una noción que poseen los organismos unicelulares que por medio de una membrana determinan su espacio y por así decirlo su “en sí”. “No se trata de un conocimiento que emana del cerebro animal...sino de un conocimiento global del organismo...”<sup>10</sup> Entonces decimos que el cerebro humano es una máquina que tiene la facultad de pensarse a sí misma y de saberse más que una máquina.

La mente se alberga en esta formidable máquina y realmente sabemos poco de los procesos por los cuales nuestro cerebro es capaz de generar ideas, pensamientos y emociones.

La inteligencia que resuelve problemas, el pensamiento que los profundiza y la emotividad o sensibilidad son rasgos humanos universales; lo que los involucra con el concepto de sujeto es la manera que tenemos cada quién de hacer inteligible, problemático y sensible el mundo que nos rodea.

La inteligencia, el pensamiento, la emotividad se entrelaza continuamente para dar forma y contenido a la mente y a los actos humanos. De ahí la complejidad del conocimiento y del ser humano. Pues se reconoce un ser biológico, racional y psíquico. Este último apartado entendido como lo afectivo, lo emocional. Ámbito que el pensamiento racional no ha podido incorporar de manera contundente a su estudio y que por lo tanto ha relegado e incluso ignorado. “Es tanto

10 Morin Edgar. *El método. La vida de la vida*. Ed. Cátedra. Madrid 1983, p. 188.

mas imposible marcar una demarcación cuanto que el alma no es localizable, ni siquiera verdaderamente definible.”<sup>11</sup> Si esto es así, el alma sería el reducto por excelencia de las experiencias personales y se le vincula con nociones igualmente inexplicables como el carácter, la creatividad y el genio. El alma humana es indefinible al igual que lo que irradia. Los sentimientos se expresan por medio de metáforas, recurren al lenguaje de la analogía, tienen un significado abierto a las interpretaciones y conciernen a la esfera de lo poético y lo estético.

Entonces parece ser que lo racional, ordenado, metodizado puede ser excluido de lo “anímico” en el ser humano. Siendo la afectividad una manera de conocimiento y de expresión que no puede ser medida ni segmentada, que tiene que ver con los deseos, las fantasías y los miedos más intrínsecos, personales y profundos de cada ser humano y que de alguna manera comparte con el resto de la humanidad.

Estas experiencias afectivas están estrechamente vinculadas con los rasgos ocultos de la vida y de la muerte, momentos decisivos en la existencia humana. Así, el pensamiento racional y la afectividad, aunque aparentemente se excluyen uno a la otra no hacen más que complementarse pues en nuestros actos y pensamientos existe un elemento sensible de emotividad.

Hasta aquí he esbozado las directrices que han motivado la investigación de la propuesta de desnudo autorreferente buscando las causas primordiales, la intención de abordar el tema del desnudo desde una

11 Morin Edgar. *El Método. La Humanidad de la Humanidad*. Editorial Cátedra. Madrid, 2003, p. 121

óptica personal, pues considero relevantes los conceptos de conciencia, pensamiento y afectividad para la construcción de la imagen de un sujeto que intenta pensarse a sí mismo como un ser generador de su propia definición. A través de la autorreferencia puede elaborarse un discurso teórico y formal.

El asumirse como ser consciente involucra una ruptura o coyuntura con su cultura; a partir de esta crisis, el sujeto que la experimenta intentará restablecer los vínculos que anteriormente le ligaban cómodamente a su realidad preestablecida. Se puede decir que antes de esta situación el “Yo” todavía no emergía y se confundía con el entorno en un estado parecido al del feto que no diferencia su cuerpo del de la madre. Los vínculos estaban antes de que el individuo naciera y pertenecen a la cultura a la que emerge. “En realidad sólo llegamos a conocer aquello que se resiste a nuestros deseos o expectativas y sólo choca con nuestros deseos un mundo al que no pertenecemos perfectamente, en el que nos sentimos distantes y ajenos.”<sup>12</sup>

Según de Ventós, mientras el mundo externo y el interno se comunican sin interferencias, la ruptura no acontece. Es necesario un desajuste, crisis, el sentimiento de no pertenecer para que surjan las dudas y la necesidad de un orden propio adecuado a la óptica personal y que transmita nuestra visión emotiva de la vida, de nuestro entorno una interpretación poética, un acto estético. Un poeta como Bukowski, a través de su obra deja ver el desencanto, la frustración, e incluso la ira que siente por la sociedad a la que pertenece y le da forma.<sup>13</sup>

12 Rubemt De Ventos. *Crítica a la modernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, p. 64

Como resultado de la investigación sobre la autorreferencia me di cuenta que yo misma estaba inmersa en un proceso de autodefinición, es decir un proceso crítico. Por lo cual consideré que era necesaria mi presencia en las imágenes que estaba construyendo, lo cual contribuyó a que se terminaran de definir los aspectos que a continuación se tratan.

## 1.2 La Venus desnuda

Al realizar la investigación sobre desnudo femenino me parece de gran importancia conocer las diferencias de representación y su carga simbólica cuando este desnudo es realizado por artistas hombres o por artistas mujeres. Y esto me llevó a involucrarme con una realidad social, la perspectiva de género, que analiza los roles y estereotipos que son asignados a hombres y mujeres dentro de la sociedad para preservar un orden específico, que en muchas ocasiones crea conflictos y ambivalencias. “El orden del mundo reposa sobre la acción y el verbo de los hombres, y sobre el silencio y retraimiento de las mujeres. En ocasiones, incluso sobre su velo.”<sup>14</sup> Esta omisión o falta de atención hacia las actividades y propuestas femeninas a lo largo de la Historia ha causado grandes lagunas en el conocimiento de las aportaciones femeninas en los diferentes ámbitos culturales.

14 Perrot Michelle. “Las mujeres y los silencios de la Historia.” *¿Por qué recordar?* Editorial Granica. España, 2001, p. 56.

Recientemente, alrededor de cuarenta años, se empezó a generar un área de estudios específicos que abordan la condición de las mujeres desde distintas perspectivas como son la sociológica y la antropológica entre otras; estas dieron lugar a una nueva área que podría designarse como “historia de mujeres”. Esta historia hace énfasis en la participación femenina dentro de los acontecimientos que van desde cuestiones más íntimas y cotidianas hasta grandes movimientos sociales y políticos y aún esferas que durante mucho tiempo fueron considerados de la incumbencia masculina como las guerras y revoluciones y que siempre nos han involucrado de todos.

Los trabajos de perspectiva de género son especialmente valiosos porque su objetivo es rescatar las historias de mujeres que han sido olvidadas o silenciadas por un discurso predominantemente masculino, esto se traduce en una versión histórica más compleja e integral. La aportación de los movimientos feministas de la década de los setenta y los estudios de género son primordiales pues dan la pauta para un conocimiento y un análisis de la condición femenina, también aplicable a un estudio que quisiera abordar desde el lado masculino. Las preguntas: ¿Quiénes o que somos? Nuestro origen o destino, son preguntas obligadas en toda investigación que se proponga entender los problemas existenciales del ser humano.

Con este trabajo, en su trasfondo, pretendo como resultado, cuestionar respecto a criterios desvalorizantes de la condición femenina, obligada en muchos casos a simple espectadora de las actividades que conforman las áreas importantes y significativas del quehacer humano. Aunque la mujer lucha y ha conseguido un

entendimiento más justo de su realidad, su participación social y su condición de individuo. Aún existen remanentes de su anterior posición en las estructuras culturales.

En lo personal, esta preocupación entendida como una ruptura, me ha llevado a formular la propuesta fotográfica de desnudo autorreferente, es decir, explicarme qué me conforma, qué me es esencial como ser humano, como entidad femenina y qué he aceptado como herencia cultural. Ser, como apunta de Ventós: “Observatorio más que objeto de observación, de este lugar sólo sé y digo por los objetos que selecciona, por el enfoque que les aplica, por las secuencias que sigue y los conjuntos que genera, por los flujos que selecciona e intercepta, El resultado pretende ser una conciencia estética que refleje sólo y efectivamente lo que tengo delante.”<sup>15</sup> Empresa complicada, compleja y comprometedora donde pongo en interrogante mi ser constitutivo. Acto testimonial de una condición genérica, anímica y racional que considero indispensable para estructurar una propuesta estética que hable desde la coyuntura que yo resulto ser con mi entorno.

El desnudo autorreferente indaga de qué manera y por medio de qué procesos intento modificar las convenciones que dentro de las artes plásticas han situado a la mujer como la modelo, la musa, la inspiradora, la compañera; en pocas palabras subalterna de un pretendido individuo principal y entendido de antemano como artista masculino. De esta manera los actos

15 Rubert De Ventós. *Crítica a la modernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998, p 51 y 55

reflexivos y creativos de algunas mujeres colaboran a acrecentar el acervo que da cuenta de las actividades femeninas que hablan desde una postura que valida y da voz a un discurso legítimo, que es el discurso de una realidad vivencial: un testimonio de existencia. Tomemos en cuenta que hay mujeres que realizan labores creativas ajenas a este propósito.

“Las mujeres, ¿qué se sabe de ellas?”<sup>16</sup> Según Perrot, existen tres razones por las cuales la voz de las mujeres ha sido silenciada en la Historia, la primera, es la consagración de ellas al ámbito de lo privado, es decir todo lo que se relaciona con las labores del mantenimiento del hogar, la reproducción y la crianza de la descendencia. La segunda es la poca información existente de las labores femeninas, pocos documentos se conservan o se toman en cuenta de mujeres que hayan aportado una visión testimonial de sus circunstancias particulares. La abundancia de documentos cuya autoría es masculina proveen una opinión o criterio respecto a la mujer como sujeto idealizado y general que ha opacado su participación como esencia activa socialmente en diferentes épocas. Finalmente, la tercera razón es que la Historia oficial está construida con los vacíos, con exclusiones e inclusiones de la figura femenina al pretendido sujeto universal que es el Hombre.

Para mi propuesta plástica la autorreferencia es importante porque habla de la observación de mí cuerpo con el fin de ofrecer un testimonio creativo de mis preocupaciones fundamentales como ser humano. La

16 Duby Georges. Citado en “Las mujeres y los silencios de la Historia.” Perrot Michelle *¿Por qué recordar?* Editorial Granica. España, 2001, p. 56.

conciencia corporal, el pensamiento como estructura social y la psique como componente de lo anímico son puntos de partida para la elaboración de mi discurso sobre un individuo, sujeto y persona que busca dentro de sí, tal vez no para responder, sino para llevar a cabo una necesidad intrínseca del ser humano: el cuestionamiento. Retomando la exhortación que Amandine Aurore Lucie Dupin, (escritora que en el siglo XVIII escribía bajo el seudónimo masculino de George Sand); publicó en su autobiografía: “Artesanos, que habéis descubierto la escritura, no os olvidéis de vuestros muertos. Transmitid la historia de vuestros padres a vuestros hijos, inventad títulos y blasones con que adornaros, si queréis, pero haceos a vosotros mismos.”<sup>17</sup> Estas palabras son el punto de partida que motivó el desarrollo de una iconografía personal. He decidido hacerlo de la única manera que me es posible; desde mis maneras y mis circunstancias, para expresar así el lugar del mundo en el que habito y me hace ser tan general y particular como sólo yo puedo sentir y expresarlo por medio del lenguaje de la imagen fotográfica.

Dentro de la tradición pictórica occidental el desnudo se ha erigido como uno de los grandes temas del arte desde el clasicismo griego, consolidándose durante el Renacimiento, hasta llegar al Modernismo. De hecho se ha llegado a declarar que “...el desnudo es el más serio de los temas del arte”<sup>18</sup>. El mismo Clark continúa y afirma que la historia del desnudo puede resumirse como el esfuerzo por idealizar y dar forma a lo natural

17 Idem, pág 61

18 Clark Kenneth. *El desnudo*. Editorial Alianza. Madrid. 1981. Pág 39



del cuerpo humano: “No deseamos imitar; deseamos perfeccionar.”<sup>19</sup> Dentro de esta tradición se considera de manera implícita que el cuerpo desnudo representado es femenino. Entonces según esta creencia el cuerpo femenino debe ser moldeado, estilizado y formalizado para acceder a las representaciones artísticas. Podemos ver un abuso en los formalismos, una extensión de señalar que el cuerpo femenino se ha visto sometido con la finalidad de satisfacer ideas de belleza particulares a través de la Historia.

El cuerpo de mujer y sus representaciones como un producto cultural ha sido abordado, entre otros y principalmente por el movimiento feminista de los años setenta, que se ha avocado al estudio de los mecanismos sociales que transforman y circunscriben nuestro cuerpo al discurso patriarcal.

“Nuestros cuerpos, nosotras” fue el lema con el que las feministas se planteaban la recuperación del cuerpo de la tradición erótica masculina para proveer al cuerpo de la mujer nuevas interpretaciones y generar discursos de propia corporalidad y a sí mismo del erotismo.

Las tradiciones están sustentadas en ciertas costumbres que deben ser conservadas, así como cultura significa lo que es digno de conservarse, entonces, podemos inferir que cualquier tradición también contempla lo que no debe ser conservado ni cultivado, luego entonces: “En la transmisión y aceptación de los enunciados, creencias, reglas y costumbres que constituyen una tradición, hay siempre un abandono o rendición de otras alternativas.”<sup>20</sup> Observando a Nead,

19 Ídem. p. 19

quien afirma que la tradición pictórica del desnudo femenino y después en otros medios plásticos ha sido la historia del acotamiento de las formas femeninas por la estética erótica masculina que provee al cuerpo representado de la mujer de límites y convenciones que poco tienen que ver con la imagen que las mujeres se quieren formular , considero que las posibilidades, al indagar sobre la propia corporeidad por medio de imágenes que se obtienen de la fotografía me permitirán rebasar los límites y reconsiderar las convenciones.

La tradición del desnudo femenino consiste en mostrarlo pasivo o yacente en espera de la aceptación solamente como objeto bello y deseable. La alternativa a la tradición consiste en la reestructuración de los discursos que sitúan a la mujer como un objeto de consumo erótico.

En este ejercicio de distintas formas y nuevas disertaciones los estudios de género por parte de las disciplinas humanistas, la antropología, la historia, la psicología y el arte se han dedicado a explicar los mecanismos sociales por medio de los cuales se ejerce control sobre las mujeres .

El cuerpo es una zona de poder. Si en un momento es una zona de placer, este placer se vuelve control, control de sí mismo y aspiración a controlar a los demás.

A partir de este control intentamos definir quiénes somos o pretendemos ser ante nosotros mismos y ante los demás.

En este contexto es donde el desnudo como género artístico se muestra con toda su connotación de ejercicio de refinamiento y de alta cultura. Pues ahí donde el cuerpo se representa para ser visto por otros, la imagen porta toda una carga ideológica que sustenta el poder. Este poder es la capacidad de conformar un “Yo” que se muestra como superior por sus formas y contenidos, los cuales están profundamente ligados a la construcción de una identidad personal o comunitaria.

Visto de esta manera, las acciones del arte feminista se pueden resumir como trabajos que abordan el cuerpo y la situación social de la mujer buscando nuevas formas de representación que transformen la idea y concepción de pasividad, sumisión y servilismo a un placer ajeno en la representación de un sujeto activo, discursivo y decisivo.

Revisando los antecedentes históricos de las luchas feministas por la igualdad social vemos que en 1848 durante la convención de Séneca Falls un grupo de mujeres exigieron la igualdad de propiedad, derecho al salario y a la custodia de los hijos, así como el derecho a hacer contratos, a prestar testimonio en la corte y sobre todo el derecho al voto.<sup>21</sup> Será más de un siglo después, durante las décadas de 1970 y 1980; cuando la reivindicación de las mujeres aborda otros ámbitos sociales en general y en lo particular el arte, la obra de artistas feministas tenían un tinte marcadamente subversivo y beligerante. Mostraban claramente el desacuerdo con las convenciones que se

21 *La liberación de la mujer*. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Editorial Salvat. España 1974, p. 69.

hacían del cuerpo femenino una figura representable, ajustada a reglamentos de lo que podía ser llamado arte y lo que no. La concepción clásica universalista, según Lynda Nead<sup>22</sup> ; tiene sus orígenes en el siglo XVIII con el pensamiento de escritores que buscaban principios universales para valorar la experiencia estética. (Winckelmann, Burke y Baumgarten). Una vasta serie de venus reclinadas, entregadas a la ensoñación en “relajación sinuosa” conforman la iconografía neoplatónica donde el cuerpo sólo es un conducto para acceder a esencias ideales.

Una vertiente de los trabajos feministas de estas décadas se empeñó en mostrar las partes del cuerpo femenino que no tenían cabida en el discurso oficial del arte, haciendo hincapié en el factor ideológico que establece la existencia de lo externo e interno y sus valoraciones, además de los aspectos de la vida biológica de las mujeres como la menstruación. “Las imágenes y actuaciones frecuentemente quebrantaban las convenciones aceptadas del arte y la propiedad y hacían visibles aspectos del cuerpo femenino que no podían ser fácilmente acomodados dentro de los protocolos existentes del connoisseur.”<sup>23</sup> En este caso son representativos los trabajos de Judy Chicago, como “La Cena” que consiste en una mesa triangular con treinta y nueve lugares provistos de utensilios gastronómicos y cada uno de estos lugares está reservado para un personaje femenino, real o mitológico que a juicio de la autora tiene relevancia en la historia de la humanidad. El mantel y otros utensilios tienen formas

22 Nead Lynda. *El desnudo femenino*. Editorial Tecnos 1998. España, p.43

23 Ídem, p. 68

que hacen alusión a los genitales femeninos.

De la misma Chicago es “Bandera Roja”, fotografía que muestra la extracción de un tampón ensangrentado de la vagina de la propia artista. De la misma manera, Carolee Schneemann en su obra “Rollo interior” critica los límites en los que el argumento patriarcal moldea y acomoda el cuerpo femenino para su contemplación y propone una vía matriarcal que literalmente proviene de su vagina.

Este tipo de recursos de la simbología vaginal y vúlrica fueron criticados por proponer un concepto reduccionista y semejante al del determinismo biológico para construir una entidad femenina universal. Posiblemente se le pueda criticar esta postura pero también se debe reconocer la pauta que dieron a la reflexión femenina para la recuperación del propio cuerpo.

En la década de los ochenta el arte feminista se centra en la problemática de construir una imagen corporal que no sea monolítica ni universalista elaborando obras que sustentan la diversidad de lo femenino partiendo de la idea de un cuerpo cultural, racial u étnico. Un ejemplo de esto son los trabajos de la artista indo-británica Chila Kumari y de la oriental Lesley Sanderson los cuales recrea un cuerpo femenino perteneciente y crítico de su propia cultura. Kumari realiza impresiones de su propio cuerpo entintándolo y luego presionándolo contra alguna superficie que puede ser tela o papel y luego agrega color, figuras y caligrafía que recuerdan a los estampados de las telas hindúes. En la misma línea de propuesta plástica, Sanderson en su obra “Tiempo de cambio” aparece desnuda en el primer plano y detrás de ella se observa una pintura enmarcada, la artista vestida con traje y adoptando la postura tradicional oriental.

Al igual, Mary Nelly ha abordado la temática del cuerpo desnudo revestido de significado y la opción de hablar del cuerpo vestido y a la vez desnudado en sus significados. Ella rastrea el cuerpo femenino a partir de su ropa, a partir de sus objetos emblemáticos.

Valorando la importancia de clarificar la diferencia entre el estado de desnudez y el desnudo, parece que el pudor es un punto clave para marcar los límites de uno y del otro. Donde “el estar sin ropa” involucra un sentimiento de incomodidad o de vergüenza y “el estar desnudo” es un estado de plenitud y calma, pues nos mostramos conforme los lineamientos o estándares de lo que se piensa debe ser un cuerpo. Como dice Keneth Clark “cualquiera que haya frecuentado las escuelas de arte y haya visto a las informes y lastimosas modelo a las que los estudiantes dibujan laboriosamente, sabe que esto es una ilusión.”<sup>24</sup> Mientras el “estar sin ropa” denotaría cualidades y calidades que hacen al individuo diferente o reconocible del resto de los cuerpos, el desnudo como práctica de arte refinado tiende a sublimar las formas corporales al punto de hacer irreconocible al modelo.

Es así como encontramos la pauta para tratar de entender cómo se han tejido los mecanismos de poder partiendo de las condiciones corporales y el porqué de algunos prejuicios que han funcionado a través de la historia occidental para asignar las dinámicas de género en la cultura. Específicamente en las actividades artísticas, se sobre entiende que el artista es un individuo genéricamente masculino y el modelo una

24 Clark Kenneth. Op. Cit. p. 32

fémica. Resultan muy interesantes las diferencias entre las presencias masculinas y femeninas en sociedad y cómo el arte está inmerso en las asignaciones y aspiraciones de cada género dentro de la cultura. Mientras la presencia masculina es la promesa de una vida pública exitosa, de poder moral o intelectual; incluso de vigor sexual; la mujer tiene puestas las expectativas sociales y las individuales en sí misma, ya sea como objeto de contemplación o como oferta de placer. Además en el campo de la maternidad y la familia es ella la que sustenta los valores vinculados con la nutrición y con el afecto para con los hijos. Así vemos que el hombre, la figura masculina, existe en función del poder que pueda infligir sobre otros, y la figura femenina se le vincula con la entrega, la espera y la disposición. O como bien dijo Berger: "... la pretensión (masculina) se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre otros. En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gusto... En el caso de la mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de color o de aureola."<sup>25</sup> Según este modelo de conducta, a la mujer se le inculca desde temprana edad que debe observar su comportamiento, sus maneras, su cuerpo; pues es a partir de ellos como será juzgada en especial por los hombres. La mujer se desdobra, vive

25 Berger John. *Modos de Ver*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2000, p. 54.

en continua observación de sus formas y es al mismo tiempo observadora de sí misma y observada.

Es importante para mí como artista que desarrollo una investigación sobre una propuesta creativa que involucra mi cuerpo desnudo conocer acerca del poder de las imágenes que elaboramos con él porque en ellas siempre está lo que pensamos y sentimos de nosotros proyectando las intenciones de reconfigurar el mundo.

Múltiples interpretaciones sobre el cuerpo femenino han sido exploradas y valoradas por teóricas feministas desde que este movimiento hizo hincapié en la ausencia de la visión femenina del mundo en las historias oficiales. El estudio de lo que se conoce como lineamientos patriarcales (que son los que establecen modelos de conducta a partir de binomios como público-privado, puro-impuro, bello-sublime, cuerpo-alma, etc.), permite a los interesados en las dinámicas sociales y en los fenómenos culturales entender dónde subyacen los puntos de conflicto entre dos visiones distintas: la femenina y la masculina. Si las imágenes que se difunden del cuerpo femenino actualmente se han ido despojando de antiguos yugos o "...servidumbres, ya sean sexuales, procreadoras o vestimentarias..."<sup>26</sup> el error parecería que consiste en repetir la historia, ya que solamente cambiamos unos estereotipos por otros, es decir; el problema sigue ahí.

Una opción que considero para los artistas interesados en los discursos del cuerpo es el de proveer a la cultura de imágenes que hablen del cuerpo femenino

26 Lipovetsky Gilles. *La tercera mujer: Permanencia y revolución de lo femenino*. Editorial Anagrama, 4a edición, Barcelona 2002. p.122.



desde una perspectiva analítica y de origen, la cual se interprete como testimonios legítimos que puedan agregarse a la memoria social y cultural.

De esta manera el arte contemporáneo ha vuelto la mirada hacia el cuerpo para versar sobre el poder. El poder y el control que se ejerce sobre uno mismo sirve para probar y llevar al límite las capacidades corporales, así como para denunciar o protestar por abusos cometidos contra algunos núcleos desprotegidos de las sociedades como lo son las mujeres, los niños, los ancianos, los enfermos, en fin los grupos marginados y periféricos.<sup>27</sup> El cuerpo se ha convertido en el sitio más recurrido para hablar sobre problemáticas actuales como la contaminación, las guerras, la tecnología “El cuerpo comenzó a decorarse con tatuajes, mutilaciones y prácticas dolorosas para denunciar la vida en la sociedad industrial: se la reivindica como objeto lúdico y ornamental, se le sitúa como mercancía con múltiples funciones a cumplir. La intención es destacar el cuerpo en forma teatral para simbolizar su permanencia en un momento de efímeros acontecimientos y apresurados cambios”<sup>28</sup>

El arte refleja su momento histórico, y forzosamente el arte que utiliza al cuerpo como medio está hablando de una realidad social.- Con esto quiero decir que mediante el análisis de una determinada expresión artística se pueden inferir ciertas características del momento histórico del que emanan. Aclaro esto para no confundir al acto creativo-artístico con un espejo que se limite a

27 Los trabajos de Sharon Lockhart (1964 Massachusetts, E.U.A) y Shirin Neshat (1957 Qazvin, Irán) pueden verse como ejemplos en el libro *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Editorial Tashen. Alemania, 2002.

28 Echeverri Ana María. “Arte y cuerpo.” Revista *La tempestad*. Año 5, no. 29, marzo abril 2003.p 14.

reproducir la realidad. - La ocupación del cuerpo por los artistas de la segunda mitad del siglo XX y lo que ha trascendido del XXI es la extensión de una preocupación milenaria por el devenir de la humanidad. Se habla del cuerpo directamente haciendo uso de él, o mediante sus referentes, es decir sus vestiduras y sus espacios. Se trata de investigar y reelaborar lo público y lo privado, lo natural y lo artificial, lo femenino y lo masculino; en general todos los binomios de conceptos que la vorágine de la innovación, la publicidad y la vida en las grandes urbes ha modificado o vuelto más confusos.

En definitiva; mi interés por el cuerpo desnudo femenino y la importancia que tiene en mi propuesta visual está situado en el contrapunto de las siguientes preguntas que se hace Charles Baudelaire: “¿Qué poeta osaría, al pintar el placer causado por la aparición de una belleza, separar a la mujer de su vestido? ¿Quién es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el bosque, no ha disfrutado, de la manera más desinteresada de un vestido sabiamente arreglado, y no se ha llevado una imagen inseparable de la belleza de aquella a la que pertenecía, haciendo así de las dos, de la mujer y del traje, una totalidad indivisible?”<sup>29</sup> Baudelaire asume una postura que no disocia a la mujer de sus ropajes, defiende a la cultura en este caso representada por el refinamiento de la vestimenta femenina. Él afirma que la presencia social de la mujer está supeditada a la función ornamental: “...porque no tiene nada que comunicar...” Entonces, “...es una especie de ídolo,

29 Baudelaire Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Editorial Visor, 2ª. Edición, p. 382.

estúpido quizá, pero deslumbrante encantador, que sostiene los destinos y las miradas pendientes de sus miradas.”<sup>30</sup>

Es así como las imágenes que desarrollo transitan con el desnudo femenino concebido como sujeto sensible, reflexivo, inmerso en atmósferas poéticas.

Es necesario referirme en esta parte de la investigación al vasto número de figuritas femeninas desnudas o semidesnudas que atestiguan el alto nivel simbólico y la compleja trama cultural de la que emanaron.

La importancia de estas figurillas, además de su encantadora y misteriosa belleza; es que ha trascendido el área de la estética, para servir de clave a la interpretación (no exenta de posibles errores) respecto de la vida social, económica, política y religiosa de las primeras comunidades humanas.

Un análisis simplista sólo determina que su función era la de propiciar la fertilidad e incluso se llega a decir que eran utensilios eróticos masculinos debido a su forma esteatopigia de abultadas y sobresalientes nalgas, caderas, pechos y vulvas: “...Incluso, en una ocasión, un estudio científico, popular a pesar de su malevolencia, osó comparar una muestra claramente tendenciosa de las estatuillas de la edad de hielo con las modernas imágenes de Playboy....”<sup>31</sup>

Las más antiguas de estas representaciones femeninas se fechan en el paleolítico superior, alrededor de 20 000 años a.C., y fueron encontradas a lo largo de amplias zonas en Europa, desde el Mediterráneo

30 Idem

31 Instituto de Cultura: Museo de Historia de la Ciudad. *Diosas*. Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona 2000, p. 39

occidental hasta Liberia, sólo tomando en cuenta el Viejo Continente.

Análisis más minuciosos han encontrado que la utilización de estas pequeñas figuras (algunas miden menos de 10 cm.) fue para variados propósitos. Por su tamaño es posible que fueran objetos valiosos de intercambio comercial, como monedas; o tal vez, amuletos. Lo que es muy probable, dado los lugares donde fueron encontradas, es que fueran de orden ritual y protegieran las actividades domésticas y nutricias. Los rituales que propician la vida no ignoran la inexorable muerte, y así estas figuras eran colocadas en las tumbas, junto al difunto, como si velaran el aparente sueño en el que se sumergió.

La serie de interrogantes que el hallazgo de las figuras ha suscitado es muy interesante para los estudios de género que intentan descubrir la posible existencia de un matriarcado, porque se ha llegado a pensar que estas piezas eran elaboradas por las mismas mujeres a manera de autorretrato, o que simbolizaban el poder de supuestas reinas o sacerdotisas. Estas teorías han llegado al punto de proponer que existía un culto generalizado a una única "Diosa". Ciertamente o no, la importancia y complejidad simbólica que estos retratos de mujeres reales o míticas es de carácter emotivo y reflejan una tremenda curiosidad y veneración por los misterios de la vida y la muerte. Para mí, son el prototipo de la desnudez femenina primigenia, poderosa, portadora de un misterio insoluble y que habla de una feminidad esencial y polisémica al mismo tiempo; nacimiento, crecimiento, fecundidad, procreación, cultivo, muerte: acontecimientos profundamente humanos entrelazados en una pequeña figura que muestra un cuerpo femenino cargado de significados que pueden

ser rastreados en sus formas pero que no se quedan en ellas. Las preocupaciones humanas fundamentales están escritas en ellas pues son testigos del alumbramiento y del ocaso, perpetúan la vida y la reciben en su seno obscuro como caverna.





### 1.3 La caja con memoria

La elección del lenguaje fotográfico para esta propuesta de desnudo auto referente responde a la analogía que existe entre la fotografía y el espejo. (Infra)

Las “instantáneas” que se obtienen en una toma fotográfica corresponden al congelamiento de un momento preciso e irreplicable donde factores como la luz, el espacio y el tiempo fundamentalmente coinciden de manera particular (Cartier-Bresson). Una parte de la luz que rebota en los objetos entra por el ojo de la cámara, incide sobre la superficie fotosensible para grabar en ella, por medio de procesos físicos, la imagen o apariencia de los objetos que estuvieron delante de la cámara. El tiempo, corresponde al tiempo de exposición de la película fotosensible a la luz, es decir; el tiempo en que la luz está pasando al interior de la caja y dependiendo de éste es como “congelamos” el movimiento del devenir cotidiano o lo registramos. Obtenemos así los valores tonales, la saturación y densidad. La óptica de los lentes de la cámara construye la definición de la imagen ampliando las características de espacio y profundidad. Estos tres factores conjugados: luz, tiempo y espacio, constituyen una parte del lenguaje específico de la fotografía.

Desde su invención (1826), se le confiere a la fotografía la credibilidad de que está mostrando una imagen fidedigna, veraz y objetiva del mundo, que evita los subjetivismos que podría tener la interpretación de un pintor, de un narrador, de un poeta. Los materiales daguerrotípicos se anunciaban como materiales donde



la Naturaleza se plasmaría a ella misma. Albert Bisbee, en 1853 decía en un manual de daguerrotipia que la principal ventaja del daguerrotipo consistía en que la certeza y veracidad con la que los objetos se “delinean a sí mismos impiden cualquier tipo de interpretación en la factura de la imagen.”<sup>32</sup>

Esta apreciación decimonónica de la fotografía es lo que le permite su aceptación dentro de la ciencia como elemento de conocimiento, así como su consumo masivo en un tiempo relativamente corto seguido a su invención y posteriormente dentro de la publicidad como producción de formas, modas y maneras. Por otro lado, la inserción del lenguaje fotográfico al arte fue producto de una serie de consideraciones de artistas y teóricos de la imagen que proclaman las cualidades subjetivas en la toma fotográfica.

Cuando se toma en cuenta la participación del sujeto que fotografía se empieza a considerar que el acto fotográfico es una construcción subjetiva pues involucra decisiones personales. Desde la elección del tema, el encuadre, hasta la edición, nos encontramos con decisiones y parámetros personales que hacen del autor de una fotografía un individuo que selecciona de la totalidad del mundo visible un aspecto que encuadra, fotografía e imprime favoreciendo ciertos elementos que considera importantes o relevantes. Según Fontcuberta el antecedente de este tipo de consideracio-

32 Bisbee Albert, citado en el *Beso de Judas*, Joaán Fontcuberta, Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1997. p..26

nes respecto del lenguaje fotográfico lo encontramos en el cuestionamiento que el crítico Cornelius Jabez Hughes hizo en 1861. Él se pregunta si la fotografía podría ampliar sus horizontes no sólo conformándose con representar la Verdad, sino aspirando también a plasmar la Belleza.<sup>33</sup>

Por otra parte Charles Baudelaire, en un escrito de 1859 titulado: “El público moderno y la fotografía”; expone sus razones por las cuales la fotografía sólo puede fungir como “la sirvienta de las ciencias y de las artes”<sup>34</sup> Él piensa que la belleza es una construcción inmaterial que poco tiene que ver con la verdad de la realidad y de la naturaleza, que procede del alma del hombre, en resumen que no hay que confundir los terrenos de arte con los de la industria.

No es del interés de esta investigación abundar en la polémica que hasta nuestros días ha suscitado el pretendido carácter objetivo del lenguaje fotográfico o de su posible subjetividad. Considero que la dirección de la propuesta fotográfica que he realizado se estructura y concuerda de antemano con la teoría del subjetivismo y la construcción de la imagen.

Es a partir de los años setenta del siglo pasado cuando se empieza a valorar el lenguaje fotográfico dentro de los postulados de la semiótica. Ésta, como estudio de los signos y significados lingüísticos es utilizada en el análisis de la fotografía como lenguaje-imagen.

33 Ídem, p 27.

34 Baudelaire Charles. Op cit , p 233

Obra clave en el estudio del lenguaje fotográfico es “Elementos de semiología” de Roland Barthes (1964). Una de las conclusiones de estos estudios es que no existe un lenguaje específicamente fotográfico. “Se trata más exactamente de un complejo heterogéneo de códigos sobre los que gira la fotografía”<sup>35</sup> Estos pueden ser entendidos como textos, pues el resultado de la interpretación de una imagen es su lectura. Esta, a su vez es resultado de una “intertextualidad”, en la cual interactúan lenguajes que dependen de una coyuntura histórica y cultural determinada. Es decir, la semiología trata a la fotografía como un hecho social y cultural y descarta que la interpretación de ésta dependa únicamente de un lenguaje específicamente visual, si éste existiera. “Así pues, la cuestión del significado debe referirse constantemente a la formación social y psíquica del autor/lector, formaciones simultáneas y coextensivas en el sentido existencial pero teorizadas en discursos separados.”<sup>36</sup>

Este aspecto de la producción y lectura de las imágenes fotográficas es el que me interesa, pues le da importancia al sujeto creador de imágenes al igual que al receptor y los sitúa en una posibilidad de comunicación extensa donde el significado y el simbolismo son la pauta para esta comunicación. Entendiendo así la imagen fotográfica se descarta su característica de verdad objetiva e intrínseca y se acepta que es portadora de ideologías y subjetividades. En resumen, la

35 Burgin Victor. “Mirar fotografías.” *Indiferencia y singularidad*. Picazo/Ribalta (eds). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003, p. 24

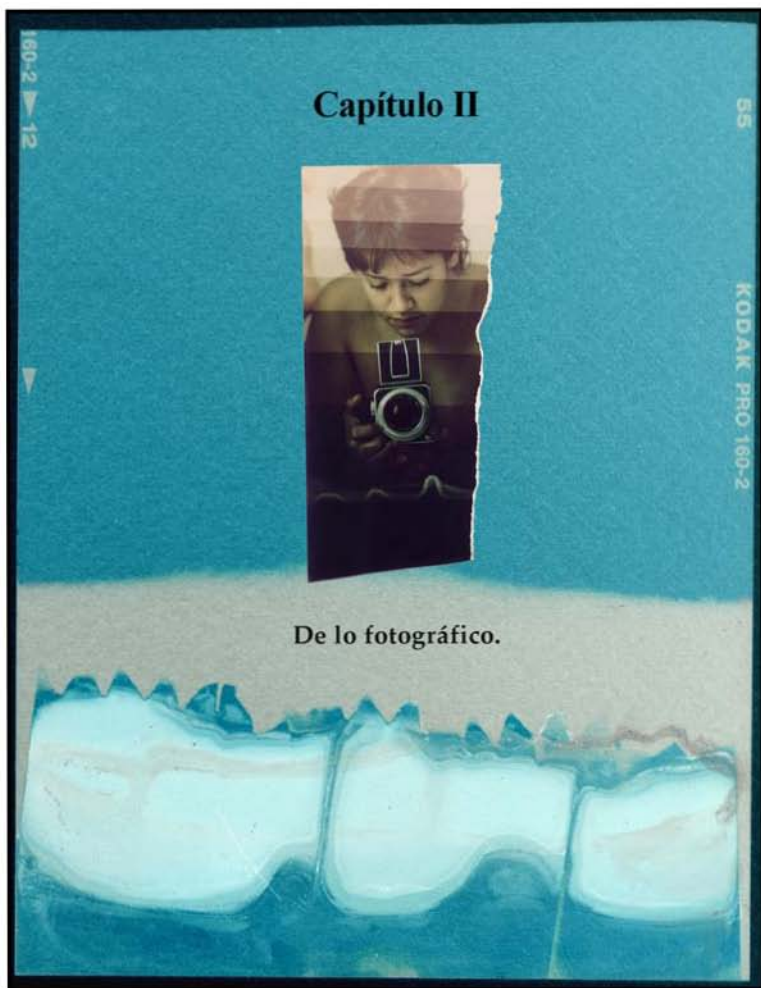
36 Idem

fotografía como institución social está basada y es un producto del orden simbólico y también contribuye al desarrollo de éste.

La cámara fotográfica y su descripción poética como una caja de memorias congeladas sirven para la materialización del acto especulativo y autoreflexivo.

La memoria congelada de la fotografía, es la memoria personal que se incorporará a una memoria colectiva que corresponde a la naturaleza humana que teme a la muerte. La imagen fotográfica como paliativo del traumatismo que provoca la muerte de un ser querido proviene de un sentimiento ancestral inherente al ser humano que racionaliza y ritualiza la muerte.

Tan presente y funcional está en nosotros esta concepción de la imagen que decimos sin el menor titubeo “aquí estoy yo haciendo tal cosa en tal lugar...” señalando nuestra imagen en alguna fotografía haciendo a un lado la posible utilización de esta frase como una simple metáfora.



Capítulo II



De lo fotográfico.

# Capítulo 2

## De lo fotográfico

### 2.1 El espejo y la cámara fotográfica

Dice el mito que al observar su propio reflejo en el estanque, (producto de la tensión superficial del agua que le confiere una cualidad especular); Narciso realiza un acto de reflexión en dos sentidos: el primero es un sentido de pensamiento, de reconocimiento de su imagen física, de un posible análisis de la postura que asumimos al ser observados inclusive por nosotros mismos (aspecto psicológico del autorretrato); y el segundo sentido es un sentido físico de la cualidad de la luz de reflexionarse, es decir : cuando los haces de luz inciden sobre una superficie pulimentada se reflejan en el mismo ángulo pero en dirección contraria.<sup>37</sup> Además, culturalmente el espejo simbólicamente representa la imaginación, la conciencia. Según Sheler y otros filósofos es un órgano de autocontemplación y reflejo del universo<sup>38</sup> mediante el cual nos aproximamos al conocimiento del entorno.

Existen diferentes cuentos y fábulas donde el espejo además de ser un elemento que representa la conciencia de algún personaje tiene la facultad de abrir dimensiones, de mostrar acontecimientos que sucedieron en el pasado y que sucederán en el futuro. Alicia, en la narra-

<sup>37</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Editorial Porrúa. México, 1973.

<sup>38</sup> Cirlot Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Nueva Colección Labor. 6a. Edición, Barcelona, 1985

ción de Lewis Carroll; cruza el espejo para encontrarse con un mundo que no se rige por la razón o por la lógica; de esta manera el espejo es la puerta o alternativa para acceder a una visión distinta del mundo. En otro ejemplo donde el espejo juega un papel importante, la malvada bruja pregunta al espejo mágico la verdad sobre quién es la mujer más bella. En un mito japonés muy antiguo y por cierto muy interesante, por describir a una diosa solar (pues simbólicamente se asocia generalmente al sol con lo masculino) llamada Amaterasu; el espejo tiene un papel importante al mostrarle a la diosa su misma belleza y la imagen del mundo visible y así la convence de salir de su recogimiento.<sup>39</sup>

Entonces el espejo es un elemento clave de conocimiento del mundo visible, de la naturaleza física de las cosas, produce un reflejo inmediato que la concepción ideológica del naturalismo acepta como veraz y precisa. Al mismo tiempo desde el ámbito simbólico el espejo puede mostrar también lo no visible, las verdaderas intenciones y sentimientos. La contradicción implícita en el concepto del espejo es porque él mismo representa al dualismo. Así como refleja el aspecto más superficial de las cosas, por medio de la observación y la contemplación se puede acceder a un conocimiento complejo y profundo de ellas.

No es un acto inútil de vanidad ni de egoísmo como el enfoque que le da al mito de Narciso la moral cristiana. Es un acto de contemplación de uno mismo y del universo que dirige lo contemplado a un conocimiento visual y sensorial, hasta disquisiciones metafísicas. Narciso no se ensimisma, su vista también contempla el lago en

39 Campbell Joseph. *El Héroe de las mil máscaras*. Psicoanálisis del mito. Fondo de Cultura Económica. 8ª. Reimpresión, México 2001, p 194.

donde se refleja, su orilla, las plantas que crecen a su alrededor: “Narciso se mira en el estanque y descubre una clara imagen de sí mismo, una imagen tan clara como la flor que ve al borde del estanque, que puede comparar con su percepción de la flor real.”<sup>40</sup>

Aunque Read prosiga su comentario afirmando que lo que conoce Narciso es puramente superficial, por ser una apariencia, no niega que esta apariencia pueda ser el punto de partida para una búsqueda más profunda. Ya la mera interpretación de una superficie denota que existe un sentido profundo tras ella. Si el sujeto fuese sólo su apariencia con sólo sus imágenes tendríamos conocimiento de él, pero: “El yo es un elemento fluctuante: no puede ser enfocado; por lo tanto no puede ser fotografiado, aún por medios mecánicos.”<sup>41</sup> Entonces; lo que sí podemos inferir, traducir, encontrar en una imagen es la búsqueda de ese yo. Ya hemos visto que al yo no se le puede capturar por una sola vía, se le puede rastrear en ciertos comportamientos que tienen que ver con la conciencia y su carácter reflexivo, mismo carácter que posee el espejo; pues de él se dice que “nos devuelve nuestra imagen” de la misma manera sucede cuando nos pensamos a nosotros mismos. La característica dual simbólica del espejo permite acceder a un conocimiento complejo y profundo por una vía superficial como la de una apariencia.

”Speculum” se le denominaba en la antigüedad al acto

40 Read Herbert. *Imagen e Idea*. Editorial Fondo de Cultura Económica. 2ª. Edición, México, 1965, p.167.

41 Idem



de observar el cielo por medio de un espejo. La especulación involucra conocimientos altamente intelectuales como es el estudio de los astros.<sup>42</sup>

Especular, entonces es observar u observarse en un espejo y acceder a un conocimiento. Este conocimiento no es estrictamente del orden racional y científico como podría ser la astronomía en cuanto a la observación de los astros, sino del ámbito de lo mágico y de lo ritual. Culturas de todas partes del mundo y de todos los tiempos han atribuido a los espejos cualidades mágicas como la de crear el doble de cada persona, cuál velará por la persona original en vida o por su alma ya difunto. Así se sabe que no existe disociación entre el reflejo y el reflejado. En el aspecto metafísico se ha equiparado el reflejo de un ser humano a su alma (Platón y Plotino) cuando el espejo se encuentra perfectamente pulido, puro, reflejará con mayor nitidez la imagen de lo divino.<sup>43</sup>

El espejo como símbolo de la memoria e inclusive de la clarividencia de lo que aún no ha sucedido. Volviendo a la semiótica, ésta considera relevante para la construcción de la identidad la relación del sujeto con las imágenes. Lo que Lacan denominó “fase del espejo” se realiza en los seres humanos que tienen entre seis meses y un año y medio de edad en promedio, y es cuando; “...el niño, que experimenta su cuerpo como una entidad fragmentada, descentrada, proyecta su unidad potencial en forma de un yo ideal sobre otros cuerpos y sobre su propio reflejo.”<sup>44</sup> Considero que esta

42 Chevalier Jean / Cheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder 1993.

43 Idem

fase puede que nunca sea del todo superada, la imagen fotográfica sigue actuando de manera sutil pero contundente cuando nos vemos en ella. La identidad que se conforma a partir de nuestra propia imagen fotográfica tiene que ver con la arcaica creencia en “el doble” y en el poder mágico de los espejos.

Me he colocado frente a una cámara fotográfica, para que ésta a manera de espejo atestigüe mi búsqueda. Me he colocado en la aptitud de Narciso para adentrarme en las profundidades de una apariencia. Me pondero y me convierto en sujeto de estudio, sin dejar de ser sujeto observador; como portadora de una “verdad” descifrable. Contraria al mito del vampiro carente de no poseer reflejo, por lo tanto no puede verse ni pensarse a sí mismo, realizo un acto de especulación de mí misma. Estas ideas son el punto central del capítulo tres.

El siguiente poema de Mallarmé donde le da voz a un personaje femenino llamado Herodiade, menciona un elemento muy importante en la consideración de la toma fotográfica; el marco:

44 Burgin Victor. “Mirar fotografías.” *Indiferencia y singularidad*. Barcelona 2003, p

¡Oh espejo!  
Agua fría por el tedio en tu marco helado.  
Cuántas veces y durante horas, desolada  
De los sueños y buscando mis recuerdos que son  
Como hojas bajo tu cristal de agujero profundo.  
Me aparecí en ti cual sombra lejana,  
Mas, ¡horror!, algunas tardes, en tu severa fuente  
¡Conocí de mi esparcido sueño la desnudez!

Mallarmé.  
(Herodiade)

Enmarcar o encuadrar es seleccionar un aspecto, un detalle de una totalidad que podemos llamar realidad visible. La idea del marco es una herencia de la pintura del renacimiento, que considera tanto para el artista como para el espectador un punto de vista único de determinada escena que posee el pintor y posteriormente el espectador del cuadro. Implícita en este orden de visión se encuentra la idea de que quien observa y pinta o fotografía es el sujeto y que lo pintado o fotografiado es el objeto en observación, descubierto o develado. Burgin hace referencia a ello en su obra citada donde afirma: “El sistema de significación de la fotografía, como el de la pintura clásica, describe a la vez una escena y la mirada del espectador, un objeto y un sujeto que mira.”<sup>45</sup> La cámara fotográfica es testigo de innumerables secciones de la realidad que el fotógrafo enmarca como momentos decisivos de algún acontecimiento dignos de ser fotografiados y por lo tanto recordados. El marco simboliza el punto de vista que el fotógrafo y su cámara ofrece al espectador para que a su vez constate lo visto, congelado, enmarcado e impreso.

El acto fotográfico se inscribe así en un juego de miradas y puntos de vista a manera de espejos, y no sabemos en qué momento el que observa resulta observado.

Me interesa de manera particular el desenvolvimiento de las miradas en el acto fotográfico del autorretrato porque una vez más siguiendo a Burgin, éstas se

45 idem, p 27.

encuentran circunscritas al circuito escópico que él describe como cuatro miradas fundamentales o “tipos básicos de mirada en la fotografía”, extraídos de la teoría de la imagen en movimiento del cine.

Propongo el desarrollo de una propuesta fotográfica donde se relacionen los siguientes elementos:

Número 1. La supuesta mirada de la cámara (que en realidad es la del fotógrafo.)

Número 2. La mirada del espectador (sólo podrá ser la que el fotógrafo sugiera)

Número 3. Las miradas intercambiadas entre los fotografiados y las miradas de éstos últimos a la cámara.

Número 4. Que las miradas coincidan en el mismo sujeto.

Imagen1



*Anónimo. Principios del siglo XX*

La obra titulada: “Devuelve mi imagen” (Imagen 2) puede describir una característica del espejo y al mismo tiempo muestra un impulso que le emití. El circuito escópico se encuentra aparentemente cerrado. He mirado a través del objetivo de la cámara buscando mi imagen en un espejo, mientras tanto; sostuve otro espejo con vista de frente al primero para conseguir así un diálogo infinito de imágenes que se devuelven unas a otras su misma especulación. Caigo en un bucle.<sup>46</sup> Como le sucedió a Eco, que una vez se enamoró de Narciso y despechada huyó al bosque para encontrar como respuesta sólo su voz.

El reflejo original se ha perdido en una sucesión laberíntica y sólo puede ser rastreado por el acto primigenio de la intención especulativa. Puede ser que haya perdido el control en la creación de mi doble, pues aparecieron muchas otras imágenes que rompieron el equilibrio entre el creador y su obra.

46 “Noción esencial para concebir los procesos de autoorganización y autoproducción. Constituye un circuito donde los efectos retroactúan sobre las causas, donde los productos son en sí mismos productores de lo que los produce.” E. Morín *El Método. La humanidad de la humanidad*, p. 331.



*"Devuelve mi imagen"*  
*Impresión múltiple/papel cromógeno, tintas y esgrafiado.*  
*30 x 70 cm*  
*2004*

La calma, después del caos: la creación. El caos también se puede crear. Necesario es para la imagen aceptar su propio reto. Buscar en ella el equilibrio que ha perdido. Y si el problema es la pérdida de control en el desdoblamiento, desdoblemos una vez más y una más y hasta el infinito si es necesario hasta que encuentre su equilibrio.

En la transición de la construcción de la obra “Devuelve mi imagen” accedí al tres como forma estable (dicen los chinos; es un número perfecto (tch’ eng), la expresión de la totalidad, del acabamiento, nada se le puede añadir)<sup>47</sup> y añadí el caracol como continuación de esta evolución. Principalmente porque el caracol está asociado al principio femenino, además a las lluvias fertilizadoras y es portador de una espiral que es fundamentalmente una línea que se enrosca sobre sí misma; lo inserté en la obra de manera fotográfica a través de una intervención gráfica. El caracol y su espiral intrínseca están añadidos a la imagen de mi búsqueda a través del espejo para redundar en el problema de la encadenación de imágenes consecutivas pero con la alternativa de la evolución y como aceptación de una realidad inmediata: mi corporeidad femenina.

Por otro lado, en la elaboración de los conceptos, abordo principalmente el metafórico, de una verdad desnuda que brinda el espejo, para hablar de el desnudo corporal: “¡conocí de mi esparcido sueño la desnudez!”

De la misma manera que un espejo roto se asocia a la mala suerte y es el final de la posibilidad de reflejarse;

47 Chevalier/Cheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. 4a. Edición, Barcelona 1993. pp. 426-427.



la muerte que el vampiro emblematisa, en la obra se simboliza el fin de la sucesión infinita de imágenes por medio de la representación de la fractura.

Entonces, probablemente, Narciso sólo soñaba, pues su reflejo se restablece después de quebrantada la tensión superficial del agua, él mismo ya no sabe si soñaba que se soñaba soñándose. Y cada rompimiento del espejo o cambio de sueño le brinda otra oportunidad para observarse de otra manera.

La ruptura con el equilibrio, que en un principio puede parecer antagónica a cualquier orden y estabilidad, abre la posibilidad de crecimiento y multiplicación: apertura a una infinidad de interpretaciones y a la aceptación de la profundidad del pensamiento que no responde a ningún problema sino que genera más cuestionamientos.

Parafraseando a Dubois, quien afirma que el acto fotográfico es una creación de dobles, en donde el uno es el referente y el dos su imagen. Así mismo “El número dos simboliza el dualismo en que se apoya toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento... muestra con el desdoblamiento las divisiones internas que lo debilitan”<sup>48</sup> concluiremos que:

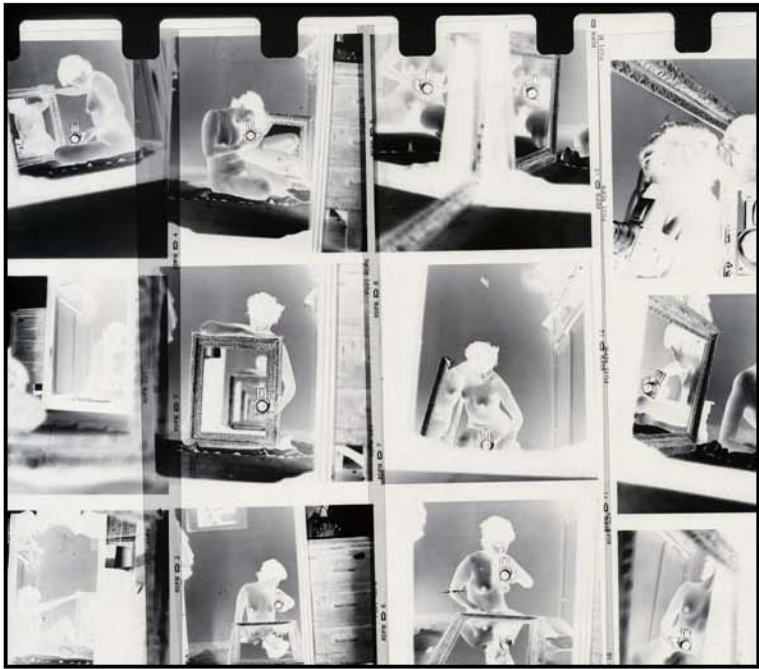
En la relación metafórica y técnica de la fotografía con el espejo se encuentra implícita la contradicción, la dualidad. El espejo acepta la movilidad, personajes aparecen y desaparecen de su demarcación, es testigo de la vida. La fotografía muestra una imagen estática, aunque podría sugerir el movimiento. Lo que observamos en ella es un instante irrepetible, ineludible para

48 Ramírez Juan Antonio. “Reflejos y reflexiones del medio especular.” Revista *Exit*. No 0. España, 2000, p. 19.

el concepto de muerte. La vida es dinámica, la muerte es estática. Como afirma Roland Barthes en su obra "La cámara lúcida" en el momento que disparamos la cámara fotográfica matamos el tiempo. Esto no quiere decir que la imagen fotográfica carezca de vida.

Otra división interna en el concepto especular es que en la conicidad del espejo se atribuye que éste refleja la Verdad, sin embargo no hay espejo perfecto "... y no es raro que presenten superficies irregulares, suciedades, o que el azogue estropeado produzca huecos ominosos."<sup>49</sup> Además está la existencia de los espejos cóncavos o convexos que devuelven una imagen con otra perspectiva diferente a la de un punto de fuga único. ¿Espejos mentirosos? O simplemente, ¿una opción más para la interpretación de lo que llamamos realidad?

<sup>49</sup> *Diccionario de los símbolos*. OP cit, p. 1016



*Serie de imágenes preparatorias del Proyecto  
Physis - Hysteria - Naturalis*

## 2.2 Narciso

El personaje de Narciso ha servido a la investigación en cuanto proporciona la imagen prototípica del sujeto sensible en búsqueda y contemplación de una visión de sí mismo a través de la naturaleza, del mundo tangible. A continuación resumiré la leyenda: Hijo del río Cefiso y de la ninfa Liríope, a causa de su gran belleza tanto doncellas como muchachos se enamoraban de él. La ninfa Eco se obsesiona con yacer con él pero como él le desprecia, huye ocultándose en una cueva y ahí se consume de tristeza sin antes maldecirle con jamás encontrar correspondencia del objeto de su amor. Afrodita para vengar a la ninfa desdeñada (también se dice que fue Némesis, la diosa de la venganza) hace que el bello joven se enamore de su propia imagen reflejada en un lago. En el cual cae al tratar de asir el objeto de su embeleso y muere ahogado. En ese punto brota una flor que lleva su nombre, de rara belleza y existencia tan efímera como la de Narciso.<sup>50</sup>

Es importante en este punto anotar que los estudios freudianos acerca de la libido consideran una fase inmadura de ésta a la cual se le nombró narcisista. En esta fase el niño percibe la realidad a partir de su corporalidad y no por relaciones con la realidad circundante. Para Freud esta etapa, por él denominada “primaria”; se caracteriza por carecer de un objeto de amor y la salida a tal situación es a través del encuentro o conformación del amor objeto o del amor iden-

<sup>50</sup> *Enciclopedia de la mitología*. Editorial Harder. Barcelona, 1976, p. 378.

tificación. Dando paso así al yo ideal formado por la percepción y expectativa de los demás, caracterizado por la presencia de la conciencia.<sup>51</sup>

Lejos de esta teoría, donde el individuo adulto que se relaciona consigo mismo y con su entorno mediante su corporalidad y las sensaciones que ésta le proporciona sufriendo así una especie de regresión hacia un estado inmaduro de su personalidad; encontramos otra vía interpretativa. La cual nos muestra un Narciso vinculado con las actitudes lúdicas, plácidas y relajadas en contemplación del devenir. Esta idea la desarrolla Marcuse en “Eros y civilización” emparentando a Narciso y a Orfeo con los rituales dionisiacos que celebran las fuerzas contrarias al orden represivo y controlador otorgándole a los individuos un área elástica de esparcimiento. Nos señala que: “Las imágenes de Orfeo y Narciso reconcilian a Eros y Tanatos. Recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado...”<sup>52</sup> Así Narciso se libera precisamente del castigo impuesto por no acceder al contacto con los otros (que pueden ser de uno u otro género) y su metamorfosis en flor simboliza su vínculo perpetuo con la Naturaleza.

Entonces, así nos acercamos a una obra fotográfica de Duane Michals, fotógrafo que aborda mediante secuencias la temática del movimiento dentro de lo estático y se ha catalogado su trabajo como metafísico; titulada Narcissus. (Imagen 1)

51 W.Huber *El conocimiento del hombre por el psicoanálisis*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1967. p. 176.

52 Marcuse Herbert *Eros y civilización*. Editorial Ariel. Barcelona, 2002. Traducción de Juan García Ponce. p.157.

NARCISSUS



*(Imagen 1) Duane Michals*

Narcissus

Observamos a un joven bello y desnudo aproximarse hacia un depósito de agua. En el transcurso de las imágenes que se nos proponen como instantes decisivos podemos sintetizar varios momentos cruciales: curiosidad y desplazamiento hacia el objeto que la causa, observación, focalización de lo observado, necesidad de acercamiento, tal vez para agregar información además de la ya obtenida visualmente como podría ser la temperatura o el olor del agua; y finalmente, la trasgresión de la imagen por medio del tacto. Consideremos que en una versión del mito, Narciso cae a las profundidades del estanque; como un castigo, tal vez; si queremos aleccionar moralmente con una moraleja, o como necesidad de trascendencia, es decir; lo contrario a la vacuidad y al sin sentido, si queremos entender la posibilidad de ir más allá de la fría piel del espejo.

Por lo tanto considerando que la visión de Marcuse corre paralela a la intención de esta investigación preferimos quedarnos con ella.

## 2.3 Desnudo autorreferente

Se sabe que desde su descubrimiento la fotografía se avocó a plasmar por sus medios los temas tratados por la pintura. El retrato sin duda no fue la excepción. La necesidad de captar a los sujetos en situaciones, poses, ambientes junto con sus objetos-atributos-posiciones para expresar la idea imagen útil de sustentar y ostentar cierto rango o carácter que se preservara para la posteridad es una de las funciones del retrato en cualquiera de las técnicas en que éste puede ser ejecutado. Como afirma Giselle Freund en su libro *La fotografía como documento social*.

El retrato, es en sí la imagen que otro hace de un sujeto o sujetos en particular cuya característica relevante es que éste o éstos sean identificables. Esta identificación del sujeto trae consigo implícita el concepto de responsabilidad. Es la antípoda de la máscara que con ella se permiten actos “clandestinos”. El encapuchado, enmascarado o antifazado no se responsabiliza de sus actos pues permanece en el anonimato, es un no sujeto.

Si ponemos énfasis en que el rostro de los individuos puede ser enlazado al concepto de lo público, pues es a través de la faz como nos reconocemos en gran medida; tal vez podríamos situar el resto del cuerpo y en especial el desnudo en el área de lo privado, de lo íntimo. Más adelante analizaremos el retrato fotográfico actual en dos modalidades: el vestido o revestido y el desnudado.

Es así como podríamos plantear dos posibilidades pragmáticas del retrato fotográfico basadas en los significados atribuidos al cuerpo representado y la supuesta gran cualidad del medio: la veracidad.



Como observa Allan Sekula en su ensayo titulado “El cuerpo y el archivo” la fotografía rápidamente después de su descubrimiento se convierte en un recurso asequible a una gran cantidad de personas para contar con un registro de su existencia, ayudando así a consolidar la adhesión a una clase social, la ostentación de atributos o para recordar a la familia. Por otro lado, la fotografía pasó a formar parte de las herramientas de una pseudo ciencia llamada frenología, la cual catalogaba las fisonomías humanas con la finalidad de detectar mentes criminales. “Nos vemos, pues, ante un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente.”<sup>53</sup> Esta doble función del retrato fotográfico está ligada a la concepción de las esferas públicas y privadas donde las nociones de respetabilidad, honorabilidad, estabilidad se oponen a lo que debe ser erradicado de la sociedad, o sea los individuos que no cuentan con las anteriores características.

Entonces, el retrato se erige como el discurso de cómo se ve al “otro”. Y cómo me veo yo a través del otro, ¿será que en cierta medida en un retrato se proyecta la personalidad del autor?

Cuando hablamos del autorretrato sabemos que no existe un intermediario que interprete y plasme la imagen del sujeto representado. Es él mismo el que proyecta su imagen, sin embargo persiste la intención de elaborarla mediante la selección adecuada de recursos iconográficos, gestos, actitudes entre otros elementos que consoliden un aspecto mostrable para sí mismo y ante los demás.

53 Sekulla Allan. “El cuerpo y el archivo”. Indiferencia y singularidad. Glòria Picazo/Jorge Ribalta (eds). Editorial Gustavo Gili. España 2003. Pág. 137.

Para Dominique Braqué<sup>54</sup> en el arte contemporáneo, ella lo llama posmoderno; el género del autorretrato fotográfico camina por una vertiente anuladora, pues reflexiona sobre la abolición del sujeto “consagrada en la pérdida del Yo”. Emblemática de este caso resulta Cindy Sherman quien con sus autorretratos pretende ser cualquier otro personaje menos ella. Esto lo logra asumiendo personalidades estereotipadas, por medio de prótesis, maquillaje y vestuario. Obteniendo así representaciones de sujetos populares, íconos mediáticos que pertenecen a la cultura de masas disolviendo así su individualidad.

En una tendencia opuesta a la homogenización y masificación de la experiencia creativa cuando ésta se vuelca hacia el mismo sujeto productor de imágenes podemos nombrar el trabajo de Ana Casas. Ella en la exposición titulada “Album” elaboró un discurso autorreferente sustentado en su historia personal y familiar encontrando elementos que le sirvieron para darle forma al proyecto: “Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad.”<sup>55</sup>

A diferencia de las transformaciones que Casas realiza directamente en su cuerpo, que sólo lo registra por medio de la fotografía, haciendo uso de una característica de ésta que es la documentación; la presente investigación reflexiona sobre la posibilidad de alterar la imagen física mediante manipulaciones, efectos y retoques de la imagen fotográfica. Buscando un lenguaje que recurra a la inmediatez física pero que la trascien-

54 Braqué Dominique. “Rastros, huellas y vestigios.” La fotografía plástica. Editorial Gustavo Gili. España, 2003.

55 Casas Broda Ana. *Album*. Editorial Mestizo. España 2000.

da. Con la intención de que la corporalidad desnuda acceda a significar subjetividades. Pues si ordenamos en binomios los aspectos socio-culturales propios del género del retrato encontramos que el rostro pertenece a la esfera de lo público, el resto del cuerpo a lo privado; puesto que para ser reconocido se requiere de un nivel de conocimiento más profundo.

Una vez más accediendo al orden bi-nominal el rostro es así conocido y el cuerpo anónimo. De ser esto así, ¿qué sucede con el cuerpo desnudo? ¿Es aún más anónimo? ¿O se vuelve más personal?

¿Un desnudo no puede ser un retrato, y más allá; un autorretrato?

Me parece que para contestar estas interrogantes es necesario abordar el tema de la intimidad. El estar desnudo es un acto íntimo, como el estar vestido es un acto público. También pienso que el analizar los momentos cotidianos idóneos de nuestra desnudez nos pueden ofrecer una guía. Sin embargo, cabe preguntar cuál es la intensión de autorretratarse desnudo, dentro de un contexto artístico-plástico.

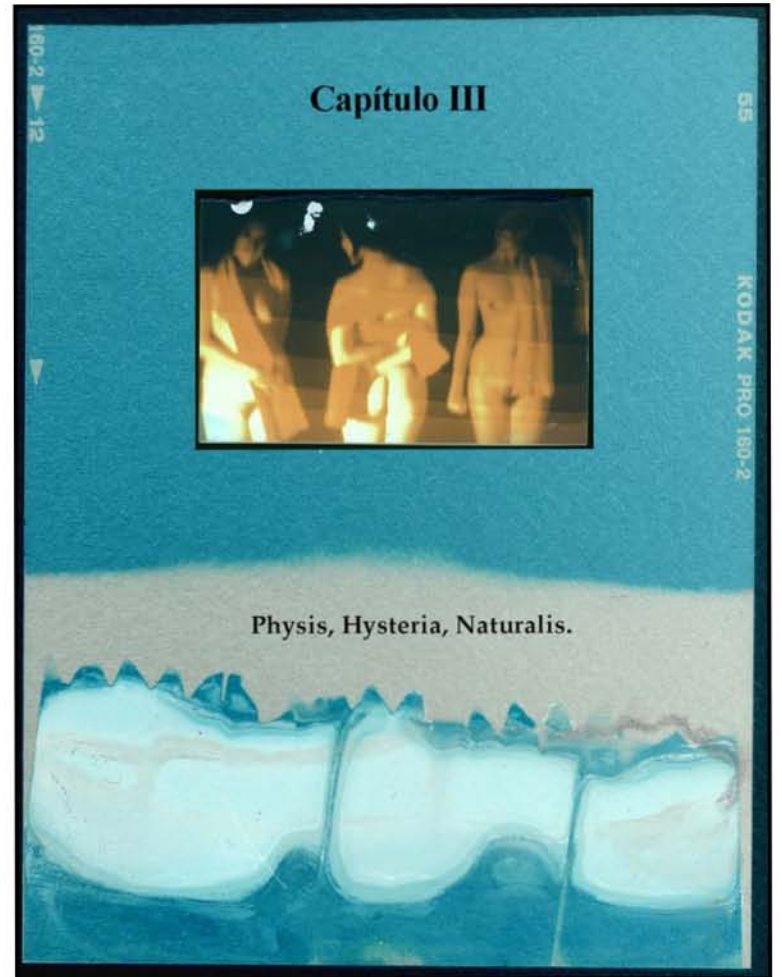
Para contestar esto último me referiré al ensayo de Michel Tournier ¿Existe una fotografía femenina? en el cual afirma: “Cuando una mujer deja de ser objeto de la foto para apoderarse de la cámara, todo cambia. La mirada deja de ser la de un ave de rapiña para convertirse en la de una amiga, sobre todo, si es otra mujer la fotografiada.”<sup>56</sup>

En este comentario y a lo largo de todo el ensayo

<sup>56</sup> Tournier Michel. *El crepúsculo de las máscaras*. Editorial Gustavo Gili. España, 2002., p. 123.

se percibe que enuncia cualidades femeninas que aplicadas al acto fotográfico resultan darle a éste un aura distinta a la del trabajo masculino. Entre ellas, que la presencia femenina, por lo general; resulta menos agresiva y ofensiva, se le abren las puertas, puede entrar por doquier y mirar, se contesta a sus preguntas, todo esto quiere decir que el ámbito de lo privado le es cercano. Y concluye que lo que él percibe en los trabajos fotográficos realizados por mujeres es complicidad.

En lo que se refiere a las obras que abordan el desnudo autorreferencial, eminentemente tienen una génesis íntima, un proceso cuidadoso de conformación y selección de las imágenes, crítica y complicidad hacia una misma; porque al final estas imágenes serán compartidas, expuestas a un público. Entonces el cuerpo deja de ser anónimo, no porque se conozca la identidad de su dueño; sino porque se consolidó como emisor de subjetividades.



# Capítulo 3

Physis-Hysteria-Naturalis

## 3.1 Origen del proyecto.

Considero que el origen del proyecto se ubica en una serie de xilografías titulada “Volar en pedazos” que consta de 8 piezas a color. En ella comienzo a incorporar conceptos y elementos que más tarde, en la propuesta fotográfica de desnudo autorreferente; abordaré de manera más definitiva y concisa.

Un objetivo de esta serie fue el de conformar imágenes gráficas que abordaran la confrontación y comparación de la anatomía femenina con la de las aves. Esto con la finalidad de expresar un concepto de opresión e imposibilidad de vuelo. Utilizando la fragmentación, la composición donde los cuerpos femeninos se colocan dentro del plano en el área visual con más peso y los casos donde fueron utilizadas más de tres tintas estas cuentan con un degradado tonal; como recursos y efectos para expresar la angustia de poseer una fisonomía no adecuada para remontar el vuelo, éste como metáfora del desprendimiento de ataduras de todo tipo: emocionales, sociales, anímicas, lazos con el pasado, en fin; todo lo que resulta doloroso y se vuelve un lastre para seguir adelante. Respecto de lo anterior la Profesora Ingrid Fugellie escribió refiriéndose al trabajo mencionado: “...construye un universo de formas que insistentemente buscan exorcizar la limitación y el aislamiento que percibe en el mundo, sometido a

presiones dolorosas y a la pérdida de recursos para el vuelo...nos recuerda que necesitamos romper ataduras y emprender el vuelo, sin importar el dolor, la disociación o incluso la locura.”<sup>57</sup> Es así como la realización de esta serie en lo personal me sirvió para exteriorizar un proceso anímico de pérdida, encontrando caminos para seguir un proceso de cambio y consolidación de mi personalidad a la par de mi propuesta plástica. Es aquí donde comienzo a recurrir a mi cuerpo como modelo y a la fotografía como medio para trasladar la figura del desnudo femenino a la placa de madera. Un análisis formal de la serie nos permite apreciar las siguientes características que como veremos más adelante se consolidan en la investigación fotográfica.

Número 1 El color. Resuelto principalmente a través de tonos cálidos y fríos.

Número 2. Los ambientes donde se encuentran dispuestas las figuras están recreados a base de texturas.

Número 3. La actitud del cuerpo representado. Si observamos en conjunto las seis imágenes localizaremos de manera secuencial los puntos anteriormente mencionados.

Las primeras dos piezas (“Músculos profundos de la cabeza” Imagen 1, “Anhelando transformación” Imagen 2) fueron elaboradas en dos colores: negro y gris-violáceo y negro y gris-verdoso, respectivamente. La economía en el manejo del color responde a la necesidad expresiva de las obras. El concepto de las obras me pareció el elemento más importante a comunicar. Mientras que en la primera se observan cinco modelos

57 Fugellie Gezan Ingrid. *Volar en pedazos. Obra gráfica de Yadith Río de la Loza Gálvez.* Periódico Humanidades No 250, mayo 2003.

de cabezas, sólo uno de ellos se percibe a sí mismo, pues se da cuenta de que es un modelo más. Así el título de la obra alude a la fuerza del pensamiento como un músculo que realiza un trabajo.

“Anhelando transformación” representa una figura desnuda femenina pesada, asombrosamente flotando en medio de sus pensamientos los cuales en forma de flor armonizan con las rígidas columnas a las cuales, al parecer; la fémina se aferra. Observando con un poco más de detenimiento reparamos en que una de columnas ha tomado la forma de un seno al cual se acerca un enorme colibrí suspendido sobre la cabeza del personaje. La intención primordial cuando me encontraba trabajando en estas obras era la de recrear el concepto de individuo femenino pensante y emotivo.



2. "Anhelando transformación". Xilografía. 50 x 50 cm. 2003.



Imagen 1. "Músculos profundos de la cabeza". Xilografía. 40 x 60 cm. 2003.

La tercera pieza a la cual me referiré me servirá para apuntar un momento transitivo y fundamental en la obra. Además de la incorporación de un tercer color (Una gradación de magenta hacia el blanco), conviven en el plano visual dos figuras femeninas. Se trata del mismo personaje desdoblado observándose directamente sin el recurso de un espejo, dan la impresión de ser gemelas. Aquí ya se apunta la necesidad de recurrir al desdoblamiento de una misma figura para representar diversos estados de existencia en un mismo personaje.

En “Vuelo subterráneo” los personajes realizan un diálogo visual y con esto se propone que la observación de uno mismo es, un camino al conocimiento de una realidad tangible, objetiva y a la vez; genera realidades



Imagen 3. "Vuelo subterráneo". Xilografía. 40 x 40 cm. 2003

Ya que tocamos el tema de lo onírico, "Sueño" es precisamente la obra que a continuación revisaremos. Se trata de una colla grafía realizada a cuatro tintas en la cual se observa el torso de una pesada figura que ocupa dos tercios del plano total. Esta figura tiene una especie de huecos en forma de piezas de rompecabezas que simbolizan el sentimiento de vacío que experimenta al saberse imposibilitada para el vuelo. La elección del color rojo enfatiza el carácter físico del personaje y la gradación de este mismo color hacia los azules por medio de la transición de los violetas representan los niveles de ensoñación por los cuales transita. (Imagen 4)

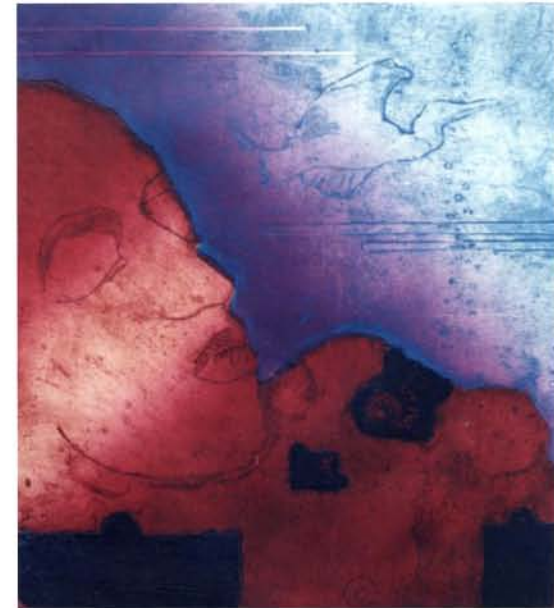


Imagen 4. "Sueño" Colla grafía. 50 x 50 cm. 2003

Por último revisaremos las obras tituladas "Tres flamíngos" y "Dolorosamente humano" (Imágenes 5 y 6) estas reúnen varios elementos que hemos mencionado en las anteriores. Son xilografías elaboradas a cinco tintas, al igual que el resto de las obras; se ha recurrido al recorte de placas auxiliares para facilitar los diversos entintados y a una placa matriz con la cual se imprime el último y más oscuro tono. Este proceso de separación coherente es definitivo en la construcción de la imagen que en estos casos funciona como técnica de entintado y a la vez; este mismo proceso denota el concepto de recomposición, reestructuración de lo desarticulado.

Al hablar de la construcción de los ambientes donde se encuentran las escenas sugeridas estos se han trabajado a partir de texturas de líneas que apoyan el



movimiento que marcan las figuras. Así vemos líneas que marcan direcciones verticales en “Tres flamingos” y horizontales onduladas en “Dolorosamente humano”. En estos casos la textura fue tallada en las placas, en los anteriores; se logró aprovechando la veta de la madera (Imágenes 1 y 2) o a través de degradados tonales en el entintado (Imagen 4).

Hemos llegado a tocar un punto crucial en el aspecto formal de las obras: la postura de los cuerpos de las imágenes representadas. Si seguimos la secuencia de la presentación de la serie, observamos que en “Músculos profundos de la cabeza” encontramos precisamente un conjunto de cabezas sin cuerpos. La serie avanza mostrando en las siguientes dos obras cuerpos completos, para en la cuarta comenzar una paulatina fragmentación y desaparición del cuerpo representado del plano de la imagen hasta llegar a la mutilación como es evidente en “Dolorosamente humano” donde inclusive se han omitido por completo el cuello y cabeza.

Por lo tanto una constante en todas las obras mencionadas, es que en ellas representadas, realizan actos introspectivos e interioristas pensándose y observándose a través de sus ideas, fantasías y corporeidad. Sin buscar en ningún momento con su mirada o disposición corporal la interacción con “alguien” fuera del cuadro.



*Imagen 5. "Tres flamingos" Xilografía. 40 x 30 cm. 2003.*



*Imagen 6. "Dolorosamente humano" Xilografía. 30 x 50 cm 2003.*

Esta producción fue realizada con el proceso: estampación en madera (xilografía), y en las conclusiones que de ella derivaron se encontraron los elementos de interés a desarrollar posteriormente. Como la inserción de textos como formas, elementos florales, las triadas, etc.

En las investigaciones realizadas para las estampas el uso de la fotografía se redujo a un medio auxiliar en la definición de las posturas de los cuerpos y en las características de las aves. Transportándose a la placa estas imágenes fotográficas por medio de las calcas de los contornos. Otra conclusión fue que el tiempo que se invierte en la realización de una xilografía es demasiado largo, por lo tanto se tendrían que encontrar procesos que agilizaran la obtención de una imagen. Finalmente en el momento de la reproducción fotográfica de la serie, me percaté que la coloración se modificaba producto de la iluminación con la que fueron tomadas las fotografías, además de aparecer en ellas elementos que no eran propios de la xilografía como consecuencia del uso de una óptica con una longitud focal distinta a las proporciones de la estampa.

El uso del lenguaje fotográfico en la construcción de una obra plástica se desarrolla en el proyecto como lo veremos en seguida.

### 3.2 Psysis, Hysteria, Naturalis

La realización de una propuesta fotográfica de desnudo autorreferente y su paulatina consolidación en trípticos fue motivada por la preocupación de encontrar lo esencial de mi feminidad y saber si ésta puede ser plasmada en una obra plástica que pueda ser interpretada como un producto femenino. En esta búsqueda he conformado una serie de imágenes que muestran mi cuerpo como un punto visible, anatómicamente definido, representativo de una realidad aparentemente obvia e inmediata que es mi cuerpo, sexuado pero no estático, como punto de partida, que tiene la cualidad de trascenderse a sí mismo hacia estados no físicos, inmateriales. Las imágenes muestran un sujeto femenino que parte del aspecto formal de su cuerpo desnudo para vestirlo de ideas y sentimientos que emanan de su vida interna. Encontramos un cuerpo cambiante cuyos límites no son estables ni definidos, inmerso en atmósferas cargadas de significado poético. Por tratarse de un trabajo autorreferente tomo todas las decisiones para mostrar mi cuerpo como yo quiero que sea visto, o no visto, pues mi intención es que el cuerpo pueda ser intuido como sólo una parte del discurso visual, asignándoles la misma carga de importancia a las texturas, a los colores y a los textos que se involucran con las formas corpóreas a manera de que la imagen no pueda ser disociada con el conjunto de sus componentes. Más adelante ahondaré sobre la importancia de estas decisiones en la construcción de la imagen a partir del acto fotográfico como un grupo de decisiones físico-químicas-electrónicas que van conformando el aspecto final de la obra.

Mi intención es mostrar un cuerpo desnudo no por

la carencia de vestiduras sino por la transparencia de su ser emotivo y el posible acceso a sus ideas. Mostrarme, autodefinirme, interesada en transmitir con mis imágenes un mundo interno utilizando el aspecto corporal como detonante. Para darle sentido a una serie de interrogantes que me plantean la existencia. Lo anterior conforma las expectativas que yo tengo en relación a la interpretación de la obra, pero no deja de lado la posibilidad de que pueda ser interpretada de otra manera.

La unión cuerpo y sentimientos no intenta versar sobre el antagonismo cuerpo-alma, sino mostrar la insolubilidad que existe en la entidad, la imposibilidad de fijar límites claros y precisos entre los acontecimientos puramente físicos, culturales y psíquicos. En este sentido la calidad de las atmósferas es importante pues como veladuras cubren el campo de la imagen para unificarla.

¿Soy mi cuerpo, o mi mente, o mis emociones? No puedo definirme en un solo aspecto pues los tres se encuentran encadenados, interrelacionados actúan al mismo tiempo. “El individuo es irreductible, es ni noción primera, sino el nudo gordiano de la trinidad humana.”<sup>58</sup> La trinidad a la que Morin se refiere es la trinidad individuo/sociedad/especie donde el individuo está inmerso en la sociedad y esta a su vez en la especie, de manera que también se puede expresar al revés el enunciado, la especie se encuentra en cada individuo y a la vez en la sociedad. Es decir, no existen límites claros que nos puedan decir hasta qué punto somos totalmente seres biológicos y en qué momento empieza, lo cultural. “El individuo humano en su autonomía

<sup>58</sup> Moin Edgar. *El Método. La humanidad de la humanidad*, p.78.

misma, es a la vez 100 por 100 biológico y 100 por 100 cultural” La frase freudiana “Anatomía es destino” aparentemente pondera el aspecto biológico pero se puede reconocer en ella un aspecto marcadamente cultural, la palabra destino y toda su connotación religiosa, mística que nos remite a la moira griega que es la base de todas las tragedias humanas.

La serie titulada Physis- Hysteria- Naturalis conformada por diez trípticos que tanto por su tamaño formal (25 x 50 cm. c/u) como por su temática son de carácter intimista, hace alusión a la complejidad del encadenamiento existente entre los ámbitos del cuerpo biológico, el mental y el emotivo. Paralela a la importancia que tiene la imposibilidad del conocimiento del sujeto por medio de la separación de las tres áreas que actúan en él y a las que pertenece, área biológica, área cultural, área psíquica; en mi trabajo, la decisión de elaborar trípticos proviene del entendimiento de la feminidad como una trinidad. Una trinidad mítica conformada por tres personajes que a cada una de ellas se le ha atribuido características específicas que pueden definir a lo femenino. (Véase más adelante)

Rísquez en su libro titulado “Aproximación a la feminidad” reconoce la imposibilidad de establecer un parámetro certero e idóneo para hablar de lo femenino: “La feminidad es un tema absolutamente profundo y, al mismo tiempo, difuso. Las mujeres, salvo raras excepciones, no tienen porqué hablar de feminidad: la poseen y por lo tanto consideran absurdo referirse a ella...pongo de manifiesto mi incapacidad para conocer jamás el problema, porque pertenezco a la masculinidad y mi feminidad yace en mi inconsciente.”<sup>59</sup> Siendo

mujer no he encontrado fácil la tarea de situar el lugar o proveniencia de mi feminidad, concuerdo en que no puede hallársele en un solo aspecto y de cierta manera es inasible. Cuanto más se abandonan los prototipos de representación del cuerpo femenino como objeto de placer escópico y el objetivo se direcciona para mostrar a un sujeto femenino que se muestra a sí misma con su propia voz y con su propio encuadre, más difícil resulta asir lo que es esencialmente femenino en ella. Mi intención es mostrarme como una entidad múltiple, variable, dinámica y el primer enunciado que quiero mostrar es: “No soy solamente mi cuerpo”.

Siendo así que mi trabajo está comprometido con la labor feminista de construir parámetros de representación más apegados a lo que la mujer como individuo quiere de sí misma: la autonominación, la autorepresentación, la autocontemplación que son ejercicios de la voluntad, actos que al ser plasmados en creación plástica pueden ser considerados testimonios de estos ejercicios de búsqueda de identidad.

Entiendo la beligerancia con la que artistas mujeres feministas emprendieron la lucha por la reivindicación de su trabajo en el ámbito artístico, emparentada esta lucha con la de otras minorías y grupos discriminados; el tinte trasgresor y violento era necesario para despertar conciencias. Mi trabajo pretende mostrar de manera natural mis capacidades intelectuales y creativas inherentes a todo ser humano. Desde mi punto de vista es necesario enfrentarse, reclamar un lugar que nos pertenece. Cuanto con más naturalidad y seguridad las mujeres expongamos nuestras visiones del mundo,

59 Rísquez Fernando. *Aproximación a la feminidad*. Editorial Monte Ávila. 2a edición, Venezuela 1992, p. 35.

visiones reflexionadas, comprometidas con encontrar un lugar propio, una voz propia; más contribuiremos a que nuestra voz sea escuchada por derecho propio. “La obra se puede definir como feminista en el momento en que entra en la arena de estos debates e intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de género y diferencia sexual.”<sup>60</sup> Sabemos que las construcciones de género están íntimamente ligadas a lo que culturalmente se establece que se debe preservar. El feminismo Cultural, al igual que el de la Diferencia, postulaba que se instaurara una ciencia femenina que actuara con base en los atributos psíquicos esencialmente femeninos y opuestos a los masculinos, como son la conservación, la interacción y la cooperación. Este tipo de propuestas sólo favorecen la jerarquía de las diferencias entre los roles asignados a cada género y fácilmente se puede caer en favorecer un estereotipo en vez de otro como solución. Como observa Dolores Juliano: “son por consiguiente argumentos legitimadores de la asimetría y no una descripción de las características de sus actores.”<sup>61</sup> El feminismo no es un cuerpo teórico monolítico, tiene muchas vertientes y lo interesante y constructivo es que cada mujer adecue las propuestas feministas a su propia realidad y que incluso elija no participar de ellas. El objetivo común y más general de todos los movimientos femeninos desde sus precursoras, las sufragistas, las artistas, las académicas, las políticas y luchadoras sociales de nuestros días es proveer a

60 Nead Linda. *El desnudo femenino*. Editorial Tecnos. Madrid, 1998, p. 103.

61 Juliano Dolores. *Las que saben... elaboraciones feministas y subcultura de las mujeres*, p. 19

las mujeres de opciones de identidad y de actividades que ellas mismas decidan, ofrecer como dice María-Milagros Rivera Garreta: “ espacios en los cuales, dar a su vida, mejor o peor, con más o menos acierto, sentido libre, sentido practicado y pensado por ellas, no pensado para ellas por otros.”<sup>62</sup> Mi trabajo gira en torno de personajes femeninos mitológicos con los cuales me he identificado, diosas que representan una feminidad compleja, primigenia. Las Venus “naturales” figuras pequeñas en su aspecto formal, físico, pero de un significado tan profundo y misterioso que sugieren que su apariencia sólo es el indicio de lo intangible, Afrodita por su nacimiento marino, Psique, la heroína de la búsqueda amorosa, Hécate y Selene aliadas de las fuerzas naturales, temibles y propiciadoras del orden cósmico; estas figuras femeninas me han funcionado como iconos del tipo de existencia femenina que valoro y aspiro de alguna manera llegar a ser.

Así tomo figuras femeninas arquetípicas para darles un viraje personal, siendo ellas, ellas siendo yo. En los dioses de la peste Gabriel Weisz afirma: “El ritual y el mito fungen como terrenos para experimentar el contacto humano con los dioses o fuerzas naturales.”<sup>63</sup>

El ritual comienza a partir de la elección de la postura de mi cuerpo, de la perspectiva de la cámara, el trabajo de construcción y de deconstrucción en el laboratorio, la inserción de textos por medios lumínicos, mecánicos y/ o manuales realizo una invocación de la potencia femenina que tengo en mente y me revisto de sus

62 Rivera Garreta María-Milagros. *La querrela de la mujeres*, p. 28

63 Weisz Gabriel. *Dioses de la Peste*. Coedición Editorial siglo XXI y UNAM, México 1998, p. 18.

atributos más significativos para mí. Realizo una metamorfosis, me construyo a mí misma, me doy postura, forma, dimensión, color, textura adecuados al orden simbólico en el que quiero aparecer y realizar.

Como dice Morin: “Inserta en las profundidades de la mente humana la magia y sus rituales han convivido con el razonamiento de donde provienen la ciencia y la técnica. El ser humano es sapiens, faber, demens, ludens, complexus”<sup>64</sup> Es así como en nuestra vida cotidiana realizamos innumerables ritos, algunos institucionalizados o sacralizados como el matrimonio o los ritos de iniciación y otros tan ordinarios pero no menos importantes como el saludar o el comer, todos estos dotan a la vida humana de significado y constituyen lo que llamamos cultura. Por otro lado refiriéndome al cuerpo humano éste se encuentra siempre en escena, cargado de significado siendo: “un sistema de signos por su constitución biológica, de mensajes enviados, recibidos e interpretados.”<sup>65</sup> Si biológicamente el cuerpo realiza comunicación a nivel de células, tejidos y sistemas, culturalmente el cuerpo humano ha sido revestido por la de comunicación, de signos. En lo que respecta a la magia y a sus rituales el cuerpo humano ocupa un lugar importante fungiendo como medio o vehículo para establecer comunicación con las fuerzas naturales. El cuerpo femenino y masculino de las personas pertenecientes a las sociedades no occidentalizadas baila, danza, canta, es decorado para establecer un vínculo estrecho entre sus creencias animistas y los

64 El homo complexus denomina la conjunción de las esferas racionales y emotivas en un individuo capaz de objetivar el área afectiva poetizando, creando, jugando estableciendo así una dialógica entre lo racional y lo emotivo, entre la prosaica y la poética, no excluyéndose, sino complementándose. Morin Edgar. *El Método. La humanidad de la humanidad*, p. 158.

65 Weisz Gabriel. Op. Cit, p. 13.

fenómenos naturales y sirven para generar emociones en los participantes. Se espera que estas emociones operen en todos los campos de la vida práctica de manera positiva.<sup>66</sup> De esta manera la magia y sus efectos se prolongan y se filtran en los quehaceres cotidianos y es entendida como una actividad fundamental que mantiene un orden, un equilibrio en el ánimo vital de la comunidad.

La relación entre el cuerpo y la magia ha sido entendida en diferentes culturas a través del tiempo como benigna y se la ha propiciado (celebraciones dionisiacas y pánicas), se le ha sancionado y perseguido (cacería de brujas) o simplemente se le ha relegado, ignorado y ridiculizado dentro de una corriente de pensamiento racionalista y científicista.

El resultado de la conjunción cuerpo- mujer- magia durante los siglos XV y XVI tuvo como resultado la persecución y aniquilamiento de toda mujer que fuera sospechosa de realizar ritos paganos, no institucionalizados dentro de la religión cristiana. La bruja es aquella mujer que piensa, que acepta su corporalidad y no niega sus deseos, la bruja es antes que nada una transgresora del orden divino impuesto por religiones y manipuladas por hombres, por tanto pone a disposición de las fuerzas malignas sus conocimientos y sabiduría con la cual ha intentado subvertir tal orden<sup>67</sup>. Su antecesora más remota es Lilith, la primera mujer de Adán, que se negó a realizar el acto sexual en la “posición convencional”, quiso entonces invertir

66 Collingwood R.G. *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica. México, 1960, pp. 70-72.

67 Cohén Esther. *Con el diablo en el cuerpo*. Coedición de Editorial Taurus y UNAM. México 2003.

ese orden jerárquico, cuando Adán quiso forzarla a obedecerlo ella se elevó por los aires y abandonó para siempre el Edén e hizo una alianza con el diablo con quien engendró innumerables demonios.

Podemos observar en este relato de orígenes orientales (asirio- babilónicos) y que después la tradición hebrea interpretó, la importancia que tiene para catalogar como maligno un deseo corporal, en este caso femenino y la desobediencia. Por lo tanto las mujeres que cuestionen el orden se convierten en brujas. Igualmente importante es su alianza con los elementos naturales, Lilith se eleva, vuela gracias al pacto con las fuerzas naturales como el aire, el fuego, el agua. Como observa Cohén, en el *Malleus Maleficarum*, que es el manual para detectar brujas editado en 1484, las brujas quedan definidas por su entrega a las debilidades del cuerpo “que no hacen sino poner al descubierto los placeres de la mujer en general; pero más concretamente aún...desenmascara las fantasías eróticas de los hombres que las describen.”<sup>68</sup> Se trata de un problema de acotamiento de las conductas y deseos femeninos que se perpetuará durante siglos, principalmente por la intervención de la Iglesia. La figura de la bruja ha estado alineada al concepto de lo oscuro, de lo siniestro, de lo ingobernable porque escapa al entendimiento del mundo desde la razón. Pertenece a la esfera de la mística. Su condena religiosa parte del cuerpo que se rebela, que no se ajusta a convenciones, a las normas. Y he querido tomarla en cuenta en mi trabajo para hacer alusión a la búsqueda

68 Idem , p. 27

da de la propia forma, forma múltiple y metamórfica, dotada de la posibilidad de dialogar de manera libre con lo que considera trascendente. Magia y rito dan lugar y sentido a la existencia humana y propician en los individuos la conciencia de pertenencia a un mundo que puede ser construido y adaptado a sus necesidades afectivas.

Del mismo modo Según Rísquez las figuras arquetípicas aparecen y actúan en todo momento de manera inconsciente en el comportamiento femenino en particular y en general en la mente humana.

Démeter, Kore y Hécate son las figuras mitológicas griegas que se manifiestan en la vida física, emotiva y psicológica de toda mujer. Démeter es la diosa madre por excelencia, Kore representa la doncella joven y deseable (infra) y Hécate es la diosa bruja que posee hechizos, conjuros y sabiduría. Estas tres figuras pueden metamorfosearse una en las otras, pues cada una posee un carácter dual, así Démeter es diosa madre, creadora y también en su lado oscuro puede ser la madre devoradora y destructora. Hécate figura relacionada con la obscuridad y el inframundo puede acceder a los conjuros benéficos que ayudan a las parturientas a dar a luz y se vincula con la procreación pues al ser una figura lunar tiene que ver con los ciclos menstruales.

Hécate es la figura que me ha permitido ligar el aspecto dual de lo femenino, lo físico y lo emocional en la dirección de mi discurso plástico. Por sus cualidades de desdoblamiento (ella es trifásica, los romanos la representaban como una mujer de tres cuerpos), su relación con el mundo oscuro del sueño y su cercanía con la locura, pues en ellos no alcanza la luz de la razón a iluminar, Hécate es la diosa del hechizo, de la

magia negra y blanca a demás de todos los procesos que están ligados al ámbito poético pues éstos no proceden del orden, del sistema, del método racional, tienen su génesis en lo emotivo que excede siempre a cualquier explicación.

El ámbito racional y el ámbito demencial (entendiendo demencial por lo que pertenece a lo pasional y pulsional, lejano a la cordura y a la explicación objetiva) pueden ser unidos en la esfera de la afectividad. El ser humano no puede ser definido solamente por su capacidad de raciocinio, pues en él operan fuerzas que lo llevan a un estado lúdico, estético y poético. Es el lado de Hécate tan temido por su capacidad delirante de destrucción y muerte pero llevado hacia las potencias creativas, entonces "La especificación homo sapiens es insuficiente...hace del ser humano un ser que ignora la locura y el delirio, privado de vida afectiva, imaginaria, lúdica, estética, mitológica y religiosa."<sup>69</sup> Y así conocemos el mundo a partir de estas dos esferas: la razón y la emotividad. Las dos al mismo tiempo le imprimen carácter a la vida humana.

He querido valorar la interpretación de una feminidad primigenia, ligada a las preocupaciones fundamentales del ser humano. La vida y la muerte encarnadas en diosas misteriosas, inaccesibles, ocultas o manifiestas en los acontecimientos más significativos del quehacer humano me han servido de parámetro para hablar de un cuerpo femenino dual, trinitario, múltiple y metafórico.

Por otro lado, el aspecto formal de los trípticos que conforman la serie de *Physis-Hysteria-Naturalis* ha sido necesario ponderar igualmente el trabajo compositivo, el color, en general todos los elementos de control y orden que sirven para estructurar una lectura clara en una imagen.

Además la colocación de textos representa y acentúan un tono poético por el que he transitado en el desarrollo de la propuesta. Lo poético como representante de un estado proveniente del alma y que "Proporciona el sentimiento de franquear nuestros propios límites de ser capaces de comunicar con lo que nos supera."<sup>70</sup>

El texto poético que he incluido en la mayoría de las imágenes une mi existencia física e interioridad emocional. Proporciona a manera de claves, datos que muestran a un sujeto emotivo que se encuentra desnuda también en sus sentimientos más profundos. El texto proporciona claves para completar la totalidad de imagen ya que estos textos no se encuentran nítidos y en ocasiones son difusos, velados o poco legibles. Así cuerpo físico y cuerpo textual se conjugan e interactúan incesantemente para mostrar un tercer cuerpo que es, la imagen en su totalidad, donde materia, idea y sentimiento se entretajan, conviven en un mismo nivel expresivo-comunicacional y en un mismo soporte visual.

A diferencia de la triada que propone Rísquez, considero que la figura mítica de Psique para efectos de mi investigación visual resulta más relevante que Kore.

70 Ídem, p. 155.

Conocemos a Psique por medio de la siguiente historia: es raptada por Eros y llevada a un castillo secreto donde sólo la visita de noche y le pide que nunca intente saber quién es él. Eros había sido mandado por su madre Afrodita a castigar a Psique enamorándola del hombre más ruin sobre la Tierra pero este mandato no se lleva a cabo pues Eros cae enamorado de Psique.

Así transcurre el tiempo, Psique recibiendo a Eros como entre sueños, complacida, amando a un desconocido. Hasta que una noche cuando Eros yace dormido, Psique ilumina el rostro de su amado con una vela, la vela derrama una gota de cera sobre la cadera del dios, éste despierta y se aleja

castigando a Psique con su abandono.

El mito de Psique es significativo en varios aspectos. Psique es una mujer enamorada y es éste amor que al principio le bastaba en el anonimato del placer físico el que la lleva a personalizar su deseo. La luz que ella acerca al rostro de Eros es una luz metafórica del conocimiento. Por lo tanto podemos

ver aquí en este mito la propuesta de que el amor propicia en el sujeto enamorado la necesidad de conocimiento, de saber quién es el otro, incluso sabiendo del riesgo de anulación del propio sujeto.

"En cualquier caso, Psique se ha rebelado y ha introducido la luz en escena. En delante ya no estará fundida y confundida con su pasión, sino que ella y su amor serán dos, distintos y separados."<sup>71</sup>

Psique es en mi trabajo una entidad femenina emblemática pues representa la necesidad de conocimiento,



conocimiento del ser amado y al mismo tiempo de ella misma.

Representa el “Yo erótico trascendental” que por medio del amor se trasciende a sí mismo, abandona la búsqueda de placer universal y egocéntrico en busca del ser amado y como consecuencia encuentra sus cualidades y posibilidades como ser social, emotivo, poético: “Es el Yo, ahora, quien con su acción, con su amor y su conocimiento se da así mismo un mundo, organiza y da sentido a la realidad...”<sup>72</sup> El amor como fuerza vital, como fuerza creativa, tema por excelencia de la poesía y elemento que afirma al individuo pues sólo podemos amar como nos han amado y como nosotros mismos podemos hacerlo.

También para Fromm es el amor, la cualidad afectiva en el ser humano que le da sentido a su existencia y todos los actos de su vida, incluyendo el acto creativo; son maneras de afrontar la “separatidad” en la que se encuentra inmerso, su soledad.<sup>73</sup>

En el caso de los poemas que he escrito dentro de las imágenes que he elaborado, cada uno de ellos contiene una narrativa específica que lo liga principalmente con las posiciones de el cuerpo, con las evocaciones del color y que completa la idea y el sentimiento predominantes en la ejecución de la obra. Una característica del trabajo es que el texto poético enfatiza el mensaje que el cuerpo con sus posiciones, dimensiones, segmentaciones, desplazamientos, colores, expresa, aunque en varias ocasiones este texto no sea del todo legible. En

71 Rubert de Ventos Xavier. Op. cit, p. 85.

72 Ídem, p. 88.

73 Fromm Erich. *El arte de amar*. Editorial Paidós. México, 1994.

un texto de presentación de algunos de los resultados de la investigación José Francisco Villaseñor afirma: “... los textos sugerentes apuntalan a manera de claves: las emociones y sentimientos que rodean y explican a la autora... son en realidad hilos conductores que completan los significados sugeridos por medio de su propia desnudez”<sup>74</sup>

Este comentario enlazado al concepto del sujeto erótico trascendental que elabora De Ventos, el sujeto que es individuo y que a la vez se sujeta a su enamoramiento se conoce por su deseo, por sus formas, sus capacidades y calidades afectivas.

Siguiendo las reflexiones entorno a los elementos formales de esta investigación el color, en su dimensión simbólica es determinante. He elegido la predominancia de azules para denotar una calidad espiritual, y como su contrapunto los magentas, es decir: “El azul es el más inmaterial de los colores...el más frío, y en su valor absoluto el más puro, aparte del vacío total del blanco neutro.”<sup>75</sup>

La predilección por el color azul me ha llevado a relacionar mi imagen con este color que he seguido a través de la poesía y la música “Hay un pájaro azul en mi corazón que quiere salir’ escribe Bukowsky, “Camaradas: habéis de saber que tengo un pájaro azul en el cerebro...”, escribe Rubén Darío,”...y, tiritan azules los astros a lo lejos”; se lee en el Poema 20 de Neruda, “azul como ojera de mujer”, canta Lara, finalmente diría Guty Cárdenas “Tengo un pájaro azul en el alma...”.

74 Villaseñor Bello José Francisco. *El cuerpo como Alfa y Omega*. (Anexo)

75 *Diccionario de los símbolos*. Op. Cit.

En mí esas metáforas azul-pájaro, azul-astro, se vuelven una resonancia visual de mi interior, como observó Kandinsky; “El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma.”<sup>76</sup> No recuerdo con exactitud qué fue primero, si el hecho de sentir mi cuerpo como una materia que emana una energía azul ó la identificación con este color por medio de libros, canciones, poemas que poco a poco me fueron construyendo la sensación de que yo vibro con ese color. Soy azul o quiero serlo.

En cuanto a las posibilidades simbólicas del rojo empezaré haciendo referencia a lo siguiente: “La carne gira lentamente en el elemento acuático como un planeta que evoluciona en un cosmos lejano, casi inmóvil, o como una medusa flácida en la oscuridad de los fondos submarinos, casi hierática.”<sup>77</sup> Este principio acuoso parece ser que siempre lo llevaremos inmerso en nuestro cuerpo como memoria sensorial de una flotación, de una pertenencia ramificada, de una vida que se extiende más allá de nuestro primigenio cuerpo; incluso ya en la adultez contaremos con un porcentaje altísimo de agua en nuestros organismos (90%), de donde tal vez procede nuestra melancolía por el océano materno. En esta vida prenatal uterina nos nutrimos por medio de la sangre de nuestra madre. Elemento rojo, alimento rojo. Carne, materia, latido, vena: “Siento las presiones del interior de la carne materna contra mi espalda ,(...)tengo memoria del limbo en mi fibra informada por la linfa, los nervios, los músculos; hay

<sup>76</sup> Wassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. Editorial Barral, Barcelona 1973, p. 45.

<sup>77</sup> Onfray Michel. *Teoría del cuerpo enamorado*. Editorial Pre-Textos. España 2002.

luzes de camafeos rojas, rosas, naranjas, semejantes a los fuegos de las eclosiones planetarias o a las hogueras de las explosiones estelares...<sup>78</sup> El primer asombro terrorífico del dedo infantil cortado, de la rodilla raspada nos enseña que nuestro interior es rojo, (para las niñas habrá otra sangre más asombrosa) pero la vena a través de la piel se distingue azulosa. Azul y rojo conviven con todas sus tonalidades, olores, ritmos en el concierto que dura lo que dura la gestación.

Azul para el cielo, rojo para la tierra. Un hermoso día despejado, límpido, azul termina enrojeciéndose hasta obscurecer. En la mitología de muchas culturas ancestrales cuando el cielo y la tierra se unen resultan personajes generadores de vida, fructíferos y fertilizadores.

El hecho de haber elegido el color azul para “iluminar” la imagen de mi cuerpo pertenece a un conjunto de decisiones, de actos, de voluntades que en su conjunto constituyen la base original del resultado fotográfico, En un principio la cámara atestigua, señala, denota que yo estuve ahí, frente a ella. Por medio de procesos mecánicos y lumínicos quedó huella en una película fotosensible de mi existencia frente a la cámara. El testimonio y la designación de esta existencia quedan acotados por la serie de disposiciones necesarias para que la imagen resultante fuese esa y no otra. Me refiero a lo que Dubois llama: imagen-acto. Esto quiere decir que la recepción de la imagen fotográfica debe estar ligada a su génesis, al acto mismo de fotografiar con

<sup>78</sup> Ídem

todos sus determinantes como son el motivo, el tema, el encuadre, la velocidad de obturación, etc.

Si la cámara se convierte en el dedo que señala y dice: “mira” (Índex), también es cierto que todos los actos pre-exposición del material fotosensible son fundamentales y decisivos para el carácter de la imagen que resultará más adelante y que podrá ser vista como la huella de un momento único, significativo. La imagen fotográfica es así con más fuerza que otros medios de representación una evidencia de existencia de lo fotografiado, en gran medida por su cualidad de instantánea. Dice Dubois: “En efecto, ligada por su génesis a la unicidad de una situación referencial, atestiguándola y designándola, la imagen indicial tendrá por efecto general implicar plenamente al sujeto mismo en la experiencia, en lo experimentado del proceso fotográfico.”<sup>79</sup> Por esto para mí, en el trabajo de construir imágenes a partir de mi cuerpo desnudo; este carácter experimental es de gran importancia, así que procederé a describir cómo fui construyendo las imágenes que conforman y sintetizan mi experiencia en la búsqueda por darme una forma y una imagen con la cual mostrarme al mundo.

79 Dubois Philippe. *El acto Fotográfico*. Editorial Paidós. 2ª. Edición 1994. Pág 74.

### 3.3 Construcción de las imágenes

Motivada por la escena que Rísquez describe de las Tres Gracias y la cualidad que éstas tienen de sugerir los atributos esencialmente femeninos desde una consideración cristiana (castidad, voluptuosidad y pulcritud), y en general por el mito de la elección de Paris, donde la belleza es elegida sobre la inteligencia y el poder<sup>80</sup>; me propuse ensayar las poses descritas y fotografiarlas de acuerdo a la siguiente descripción: “Una de ellas parada rígidamente de espaldas, entregando algo con la mano derecha a otra mujer idéntica a ella, y recibiendo algo con la izquierda de otra mujer igual a ella.”<sup>81</sup> La primera idea que me surgió de esta imagen es la de un discurso cerrado, donde la primera pose podría interpretarse como el inicio de una narrativa y la última como el espejo de la primera, donde derecha sea izquierda y viceversa. Aquí es importante la elección de película de transparencia para acentuar este carácter de inversión al obtener una imagen negativa en su impresión. También el número tres es importante en la composición. Al principio las tres poses fueron captadas en un mismo fragmento de película (por medio de una mascarilla en el lente de la cámara y sin correr la película se efectúan tres exposiciones) con ayuda del mecanismo de disparo retardado, corrí a la escena previamente delimitada frente a la cámara colocada frontalmente, asumí la postura que cada una de las personajes tenía. Cuando revisé las huellas captadas en la película ya procesada, observé que en algunas ocasiones me había salido de

80 Damisch Hubert. *El juicio de Paris*. Editorial Siglo XXI. México 1996.

81 Rísquez Fernando. *Aproximación a la feminidad*. Op. cit., p. 120

cuadro, un brazo o la cabeza no salió; y en general pocos cuadros habían resultado como yo esperaba. Esto me dio la pauta para trabajar con las imágenes obtenidas ya en el laboratorio, pues contaban con una fuerza expresiva que yo misma no había calculado. Inferí metodológicamente que estos desaciertos podían controlarse, repetirse y propiciarse dando así un carácter experimental a la propuesta plástica.

Una vez en el proceso de impresión de los positivos aprecié la necesidad de agregar un escenario a las figuras (que en un principio eran anónimas pues cuidé que mi rostro no apareciera o fuera poco reconocible, ya que estaba representando entidades abstractas; pronto abandonaría este anonimato, por lo menos parcialmente, pues había realizado las tomas con un fondo negro porque lo que me interesaba eran las figuras de los cuerpos y sus posturas. Estos fondos que se obtuvieron fueron el resultado de la exposición del papel a la luz de color directamente, bloqueando las figuras una vez ya expuestas, logrando así las atmósferas de color profundo y puro en ocasiones texturadas por la colocación de distintos papeles que plasmaron sus acabados a manera de fotogramas, por contacto. Este primer resultado, de las atmósferas coloridas, las texturas acuareleadas fueron producto de la luz de diferentes filtrajes, una sobre otra y así la contundencia de los cuerpos dada por los puntos de vista y las perspectivas me sugirieron la inserción de textos. Consideré que era importante que los textos que acompañaran a las imágenes fueran de mi autoría para así recalcar el proceso inicial y la intención de la autorreferencia.

Así era yo de principio a fin la que se estaba mostrando como ejecutora de la imagen y modelo de la misma,

modelo que además de ser una referencia visual, lo es también, una referencia de un ser que siente, de un ser emotivo, afectivo y afectado.

Paulatinamente, además de abandonar la exposición múltiple, en lo formal; fui dejando atrás la idea de representar a las tres Gracias a partir de la descripción antes citada, favoreciendo mis propias inquietudes provenientes de las imágenes ya terminadas. Comencé a experimentar con diferentes poses, encuadres y perspectivas. La cámara, testigo de mis posturas y mis esfuerzos (realizar las tomas sin ayuda del cable disparador se convierte en un acto creativo arduo y dinámico) y cada rollo de película una vez expuesto y revelado se convertía en una sorpresa, pues yo nunca pude saber de antemano con certeza el aspecto de mis imágenes. Sólo poseía una idea general.

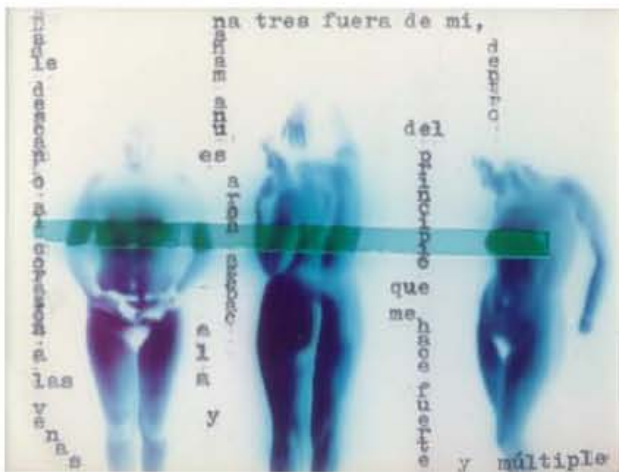
Una vez revisada las tomas procedía a realizar la edición de las imágenes seleccionando las que me parecían más acordes a mi discurso, “censurando” las que no correspondían a las formas y conceptos que yo quiero de mí misma y por lo tanto esas no las quiero mostrar. Siendo aceptadas las que podían de algún modo empatar con la forma total que se iba consolidando imagen a imagen en el resultado del laboratorio.

Cada fragmento de tríptico está armado, construido a partir de segmentos, es decir fragmentos de las imágenes de mi cuerpo, que también está segmentado y que conviven con elementos significativos para mí (como son las caracolas) que pueden estar presentes con su imagen o por medio de las palabras. Puedo resumir que la base de mi experiencia al elaborar estos trípticos que me señalan en mi desnudez es la construcción, de-construcción, construcción, en una serie finita hasta cuando creo haber cerrado lo más perfectamente

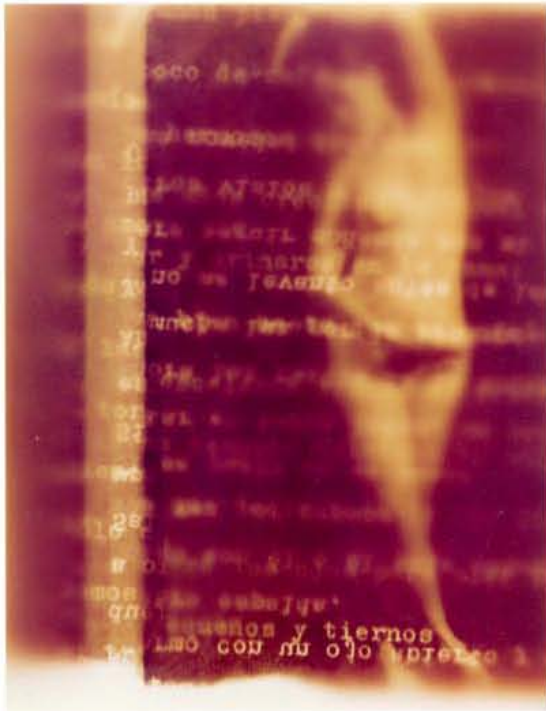
posible la idea. Esta idea es la de construirme lo más apegada posible a mis afecciones, aspiraciones, que ese espejo me devuelve sin cesar con su “así te veías” y la posibilidad siempre latente de transformar lo visible, de negarlo, de ocultarlo, de velarlo; para construir el “Así me quiero ver y es así como quiero que me veas”, trabajo de malabarista, alquimista, constructora de quimeras.

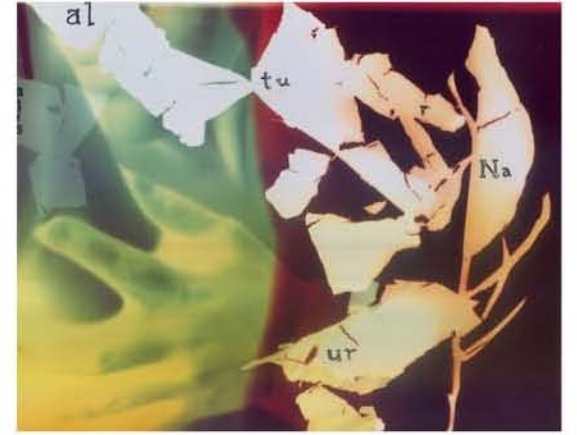
### 3.4 Presentación

Finalmente las imágenes resultantes se conformaron en diez trípticos con las medidas ya mencionadas, los cuales se montaron sobre un soporte libre de acidez (cartulina sulfatada). Para reforzar el concepto del marco que se trata en el cuerpo de la investigación se optó por la utilización de una marialuisa (cartulina ilustración Crecent) que los encuadrara visualmente y que de la misma manera protegiera la obra del contacto directo con el vidrio ya que fueron enmarcadas.













A mí no se me olvida nada.  
Tu boca, tus brazos,  
el ruido que haces en tu espalda.  
Cada cosa que  
temblando, en temblando  
tal como lo que nos a  
huida.

Naúfrago nocturno de arena de  
AGUA



Luego el silencio.  
Un silencio como bruma  
que deja el mundo más perfecto,  
más como  
más inmenso,  
de como lo encontramos.



Y el sol sigue  
Y esa escuina nos respira.  
Pues cada  
112  
restos de nuestros pasos.



Mira como se riega lentamente.  
Desde aquí, cuerpo de figura nocturno  
No por mucho, pero el tiempo a  
tu espera, y sin tanta continuidad

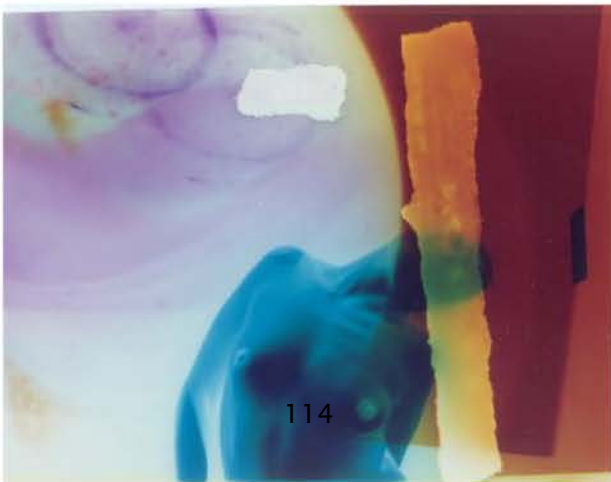
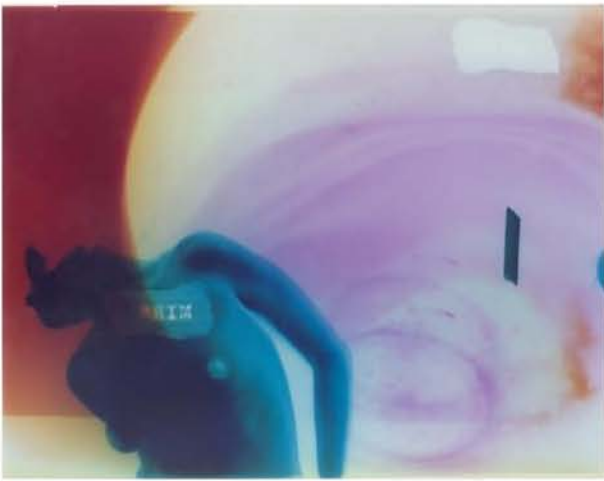
NADA

siempre al  
mas que nunca  
ya forma me  
define, y al  
mismo tiempo  
no explica.

NADA.



algun  
con  
condición  
terrena  
a paso  
lento  
a paso  
inerte  
Poco  
solo  
soy  
en  
e  
p  
e  
m  
e  
t  
o



## Conclusiones

Con la intención de descubrir en mí misma lo esencialmente femenino Inicié el trabajo titulado *Physis-Hysteria-Naturalis* que consta de series fotográficas. Impulsada por la necesidad de autoafirmación, de auto representación y de auto conocimiento, quiero situar el origen de mi identidad. El Yo, ese pronombre deítico, Yo no soy el referente de Yo más que en la medida que soy yo la que habla. Es cierto que el Yo es transferible a cada individuo que lo pronuncia y tiene noción de lo que esto significa, decir yo es tomar posesión y posición de un lugar en el mundo que deviene en el ahí y después en el cómo. Mi trabajo habla de ese Yo, del ahí y del como: “Yo desnuda en la imagen fotográfica”.

Resulta difícil, si es que no imposible; situar la feminidad en algún punto del cuerpo, de los pensamientos o de las acciones. Todo lo que yo realizo y por consecuencia todas las mujeres, es profundamente femenino. Pues se habita en el cuerpo y lo que emana de él, olores, texturas, sabores, acciones y comportamientos, actitudes, incluso las fingidas, falsas o actuadas; sólo pueden estar en relación con la especificidad y singularidad: “Mi casa. Mi cuerpo”.

El “Yo” es un concepto, si se quiere; una metáfora. No se puede aislar de sus diversos y múltiples componentes. El cuerpo es un punto de partida para situarnos temporal y espacialmente, es materia, sin embargo existen extensiones de él. Estamos también en nuestros lugares, en nuestros objetos, en nuestras imágenes.

En un principio, me parece que mi trabajo estaba ligado a las consideraciones feministas de la recuperación del

cuerpo femenino para su propio discurso. Así que me dedico a investigar el cuerpo teórico feminista donde se recalca que la presencia de la mujer dentro de la Historia Occidental ha estado supeditada a satisfacer el deseo androcéntrico. A esta subyugación no escapa la actividad artística donde el cuerpo de la mujer ha sido representado bajo lineamientos y normas que sirven para dar una imagen del cuerpo femenino que corresponden al erotismo masculino y no a la imagen que la mujer quiere de sí misma. A partir de estas ideas se generó en mí la motivación de realizar una propuesta de desnudo con mi propio cuerpo, porque me siento incómoda con esta forma de valorar el cuerpo de la mujer, cuerpo que yo poseo y que en gran parte me define materialmente. Conforme va avanzando la investigación, y sobre todo conforme me acerco a las imágenes que realicé, para analizarlas y para hablar de su elaboración, me doy cuenta que hay otra cosa, que poco a poco estoy proponiendo: sumergirme en terrenos que tienen que ver conmigo y con una historia personal. Ya no tengo que esforzarme por que mis imágenes sean femeninas, ni en abolir los estándares patriarcales, pues me estoy enfrentando a aspectos de mi interior, a mis miedos, a mis preocupaciones, a una forma desconocida conscientemente.

La negativa de la posibilidad de conocer al “Yo”, que en este caso se refiere a mí; obedece a que no existe un Yo unidimensional, monofásico, insoluble. No soy la misma ni en el mismo instante, como observa Morin cuando escribe acerca de la multiplicidad humana, o “lo uno múltiple” que comienza desde la facultad de autorreflexionarse pues uno se desdobla para la auto conversación.

Este primer desdoblamiento involucra a dos. El uno

y su doble; pero existen diversos e incuantificables desdoblamientos del principal Uno. Sin caer en la “patología” en cada uno de nosotros, los seres humanos, actúan estados de ánimo que fluctúan del amor al odio, la alegría a la desesperanza y la tristeza, y cada uno de estos estados nos transforman: Lo que es decir cuan innumerables son las personalidades que pueden emerger según nuestros humores. Lo anterior aunado a roles o comportamientos asignados por la sociedad para determinados ámbitos y circunstancias hacen que el “Yo” verdadero o primordial sea inasible.

En el momento que me coloco frente a la cámara sé que voy a ser registrada y asumo una pose, estoy en escena. Esta escena es planeada, medida, acotada; después seleccionada, cortada, manipulada en todas direcciones e inscrita en otro escenario, el de la imagen definitiva. ¿Dónde quedé?, ¿Puedo ser rastreada después de tantas modificaciones? En primera instancia diría que no es posible acceder a una imagen fiel a lo que podríamos llamar verdadera identidad, pues en todo momento estamos asumiendo posturas, todo el tiempo estamos en escena, incluso ante nosotros mismos. El espejo, el cercano, te dice cómo estás y la distancia que hay entre eso y cómo eres tú realmente. Eso que se intuye, que está visible u oculto y que tal vez lo conforman los gestos, actitudes, la mirada, es lo volátil de la personalidad, lo constante, lo cambiante. Sin embargo es lo que nos delata, lo más cercano a nosotros, si es que hay algo que se llame así.

Esas pequeñas pistas son la pauta para acceder a una interpretación de la identidad. Ese gesto que delata puede que no esté escrito en la imagen, que no sea parte de una postura corporal: sino que puede ser inferido a través de las cualidades formales de la obra

donde ese sujeto se dispone, se señala y se muestra a sí mismo. Finalmente concluyo que la autorreferencia puede ser utilizada como medio de conocimiento de la personalidad, constituida por las cualidades racionales, emotivas y psíquicas; yendo más allá del producto final ¿ó antes de la imagen como resultado? Arreglada para su exhibición. Es ese más allá, es su génesis, lo que tiene de original la imagen, es el acto creativo mismo en el momento de su construcción.

Ahora sé que no me basta con la toma fotográfica de los desnudos y su impresión, realizo una serie de transformaciones y manipulaciones lumínicas, químicas, mecánicas para ajustar esa primera imagen a la figura mental que se quiere de uno. Al añadir tipografía y caligrafía se enfatiza ese carácter íntimo y personal y así, una y otra vez la imagen pasa por distintas modificaciones.

Cuando observo el álbum familiar y me veo pequeña, una niña con un aspecto y dimensiones que no volveré a tener, me observo ahora, siento el tiempo, presiento los cambios insondables en mi devenir, me acerco a mi muerte, presente, mi vejez. Sólo existe referente con respecto al pasado, y con respecto al futuro, la certeza de morir. Me fotografío para tener testimonio de mi aspecto actual y en un contexto emotivo indagarle para tener un instante congelado de lo que ya no volverá. Como una respuesta a la angustia que me causa el tiempo ingobernable.

Este trabajo es especular en ambos sentidos. Me he observado en ángulos que desconocía y también he escudriñado mi interior, mis afectos, mis miedos y preocupaciones, a través de los textos que en ocasiones las mismas imágenes me han sugerido y dirigido.

Así como se lee en el tríptico titulado "Contundente":

Siempre, ahora más que nunca  
la forma me define  
y al mismo tiempo  
no explica nada  
pues sólo soy un experimento  
de mi misma.

# Anexo

## El cuerpo como alfa y omega

Yadith nos introduce sigilosamente, velo tras velo, hacia lo que para ella es la esencia de la desnudez corporal...

Nos hace ver cuerpos desnudos que se muestran con toda su vulnerabilidad ante el mundo, y los universos preceptuales que la rodean...

Para subrayar en las formas delicadas de sus desnudos, el perfume de lo femenino, que se fija en los entornos húmedos para resignificar las formas carnales: abiertas así ante la mirada del otro.

Acto valeroso donde se exorcizan las efímeras y fútiles capas con las que, pretenciosa e hipócritamente, cubrimos nuestras carnes, alejándonos y separándonos de nuestra propia corporeidad. Esbozos que supuestamente nos protegen de nuestros miedos y debilidades...es decir: de nuestra fragilidad, de nuestra propia imagen, de lo que somos.

Velos que hipócritamente y como en un juego de espejos, multiplican la imagen del yo original; lo trastocan, lo deforman...de esta manera los velos se acumulan y sobreponen, falseando así el carácter real y veraz del ser.

Sus imágenes nos hacen reflexionar ante las falsas posturas que nos llevan al extremo de hacernos con-



fundir lo que somos con la hojarasca que nos cubre y nos dibuja ante las miradas del entorno.

Yadith no s lleva a través de una mirada profundamente femenina y de formas muy bien resueltas, a la percepción de mundos internos expresados en los volúmenes corporales y no siempre disponibles... donde los textos sugerentes apuntalan a manera de claves; las emociones y sentimientos más profundos que rodean y explican a la autora...son en realidad hilos conductores que completan los significados sugeridos por medio de su propia desnudez.

Las imagen fotográfica se carga de valores plásticos y estéticos por medio del manejo exacto de veladuras sugerentes, contrastes medidos y pocisiones alejadas de lo grotesco y ramplón...para buscar en los equilibrios cromáticos y formales los recursos para aproximarnos a su propia mirada, que parte del cuerpo desnudo para en realidad desnudarse ante la mirada del mundo y exponer emociones y sentimientos.

De esta manera Yadith nos hace ver nuestra propia desnudez y valorar la conciencia de nuestra propia corporeidad, para asumirla y comprenderla.

*José Francisco Villaseñor Bello.*

## Bibliografía

Fontcuberta, Joan  
El beso de Judas  
Gustavo Gili.  
Barcelona, 1997  
88 pp.

Dubois, Philippe  
El acto fotográfico  
Paidós, 2<sup>a</sup>. edición  
Barcelona, 1994  
187pp.

Vernant Jean Pierre.  
“Historia de la memoria y la memoria Histórica”,  
Por qué recordar.  
Editorial Granica.  
Barcelona, 2002.  
248 pp.

De Ventós Rubernt  
Crítica a la modernidad  
Anagrama

Barcelona, 1998.  
367 pp.

Read Herbert  
Imagen e idea  
Fondo de Cultura Económica, 2ª. Edición.  
México, 1965  
245 pp.

Campbell Joseph  
El héroe de las mil máscaras  
Fondo de Cultura Económica.  
México, 2001.  
197 pp.

Morin Edgar  
El método. La vida de la vida  
Cátedra  
Madrid, 1983  
326 pp.

Morin Edgar  
El método. La humanidad de la humanidad.  
Cátedra  
Madrid, 2003  
366 pp.

Clark Kenneth  
El desnudo  
Alianza  
Madrid, 1981.  
425 pp.

Nead Linda.  
El desnudo femenino.  
Editorial Tecnos.

Madrid, 1998.  
188 pp.

Enciclopedia Salvat de grandes temas.  
La liberación de la mujer  
Salvat  
España, 1974.  
117 pp.  
Berger John.  
Modos de Ver.  
Editorial Gustavo Gili.  
Barcelona, 2000  
177 pp.

Lipovetsky Gilles.  
La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo fe-  
menino.  
Editorial Anagrama, 4ª. Edición.  
Barcelona, 2002.  
297 pp.  
Grosenick Uta (editora)  
Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI.  
Editorial Tashen.  
Alemania, 2002  
576 pp.

Instituto de cultura: Museo de historia de la Ciudad  
Diosas  
Ayuntamiento de Barcelona  
Barcelona, 2000  
222 pp.

Baudelaire Charles  
Salones y otros escritos sobre arte.  
Editorial Visor  
Madrid, 1996.

298 pp.

Picazo/Ribalta (eds).

**Indiferencia y singularidad.**

Editorial Gustavo Gili.

Barcelona, 2003.

287 pp.

Barthes Roland

La cámara lúcida

Paidós

Barcelona, 1990.

193 pp.

Marcuse Herbert

Eros y civilización

Juan García Ponce (traductor)

Editorial Ariel

Barcelona, 2002.

285 pp.

Braqué Dominique

La fotografía plástica

Gustavo Gili.

España, 2003

297 pp.

Casas Broda Ana.

Album.

Editorial Mestizo.

España 2000.

Rísquez Fernando.

Aproximación a la feminidad.

Editorial Monte Ávila. 2<sup>a</sup>. Edición.

Venezuela, 1992.

279 pp.

Weisz Gabriel.  
Dioses de la Peste.  
Coedición Editorial siglo XXI y UNAM.  
México, 1998.  
202 pp.  
Collingwood Robin G.  
Los principios del arte  
Fondo de Cultura Económica.  
México, 1960  
pp. 316

Cohén Esther.  
Con el diablo en el cuerpo.  
Coedición de Editorial Taurus y UNAM.  
México 2003.

Fromm Erich.  
El arte de amar.  
Editorial Paidós.  
México, 1994.

Wassily Kandinsky.  
De lo espiritual en el arte.  
Editorial Barral.  
Barcelona 1973.  
122 pp.