



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MÓNICA ELISA CONTRERAS GODÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO GERADO GARCÍA-LUNA MARTÍNEZ

(FAD)

SINODALES

DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ
(FAD)

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDÉZ
(FAD)

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
(FAD)

MTRA. ANA MAYORAL MARÍN
(FAD)

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Introducción	_____	4
CAPITULO 1		
1. La obra personal.	_____	6
2. Contexto histórico.	_____	17
3. La identidad humana	_____	18
4. El Arte Contemporáneo y la búsqueda de la identidad.	_____	19
CAPÍTULO 2		
1. La obra personal.	_____	30
2. Identidad y arte contemporáneo.	_____	37
3. Arte feminista.	_____	38
4. El textil como generador de significados en la creación contemporánea.	_____	43
5. Arte e identidad después del arte conceptual	_____	48
CAPÍTULO 3		
1. La obra personal.	_____	53
2. La afectividad en el arte.	_____	55
2.1. El vínculo como forma de identificación con el otro y con uno mismo.	_____	56
2.2 La Intersubjetividad como medio para acceder a la obra de arte	_____	59
3. La experiencia estética	_____	54
3.2 Arte y la consciencia de sí.	_____	60

4. Algunos artistas y la búsqueda del estado poético _____	64
CONCLUSION _____	69
FUENTES _____	71
ÍNDICE DE IMÁGENES _____	74

INTRODUCCIÓN

Este trabajo reflexiona sobre las raíces culturales, las relaciones personales y de poder, como es que son parte esencial en el desarrollo y enfoque de una identidad personal y la forma es que todo esto influye y se desarrolla en la obra artística.

Ya que todo arte se inscribe desde los contextos locales, ésta investigación incluye la exploración de las circunstancias específicas que forman el carácter de los individuos que me son próximos, ¿cómo relacionar un arte con la sociedad sino es a partir de la comprensión de lo más próximo?, así también explora sobre algunos métodos enfocados en el arte acción , aunque no es materia de la investigación profundizar en ésta materia, creo que es esencial mencionarlos, ya que parte de la obra aquí citada tiene relación con acciones que exploran la interacción, la proximidad y la organización de los componentes que son parte de la complejidad de las relaciones humanas.

Si bien se ha acusado al arte contemporáneo de estetizar la cotidianeidad hasta el punto de la disolución del arte en cualquier cosa , hasta el punto de la indiferencia, la exploración que se presenta ofrece un punto de vista en el que la estetización de experiencias no obliga a la idea de que cualquier cosa es arte, necesariamente todas las propuestas de esta investigación exploran puntos de quiebre, de inflexión , de contacto con el otro, no cualquier momento, y si bien, todo es posible de ser estetizado, las cualidades que llevan al arte a permitir la ilusión , la ficción y cambiar la experiencia del mundo o verlo bajo otra luz, no se repiten para todas las cosas , este trabajo plantea que tal vez

haya cosas estetizadas que no son arte y que quizás las definiciones y propuestas que definen el arte y sus relaciones con el hombre necesiten una nueva revisión.

CAPITULO I

1. LA OBRA PERSONAL

Esta obra hace referencia a la complicidad, la manipulación y al trauma que se da en las relaciones afectivas familiares, cambiando el sentido y la función que se le otorga a la ropa, se utiliza la vestimenta como punto de convergencia entre el performance y la escultura.

La Rayita del pantalón, 2011

La exploración de las relaciones con los otros y la resolución de la llamada utopía de la proximidad es una parte central de esta obra, asimismo la creencia en que se puede librar la experiencia interpersonal de la estandarización y la homogeneización a través de la creación de un mundo alterno posible basado en las experiencias personales y las vivencias con los más próximos. Así también es una exploración de las relaciones de poder entre miembros de una misma familia y el reconocimiento colectivo de acciones que son de un uso corriente dentro de la cultura de individuos que comparten un mismo tiempo y espacio. Esta pieza surge a partir de la ejecución de una acción en la cual dos personas planchan un pantalón que tiene un valor como objeto simbólico que se relaciona con experiencias compartidas en la infancia por las ejecutantes de la misma, el pantalón fue construido bajo instrucciones específicas y tiene una longitud de 12 metros de pierna, cada metro simboliza un año en el que esta acción tuvo lugar .

La pieza es presentada en video y con registro fotográfico de cuatro fotografías de 33 x 46 cm, asimismo se hace un montaje en sala de la escultura en tela.



Fig. 1. *La Rayita del pantalón*, detalle, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011



Fig. 2. *La Rayita del pantalón*, detalle, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.

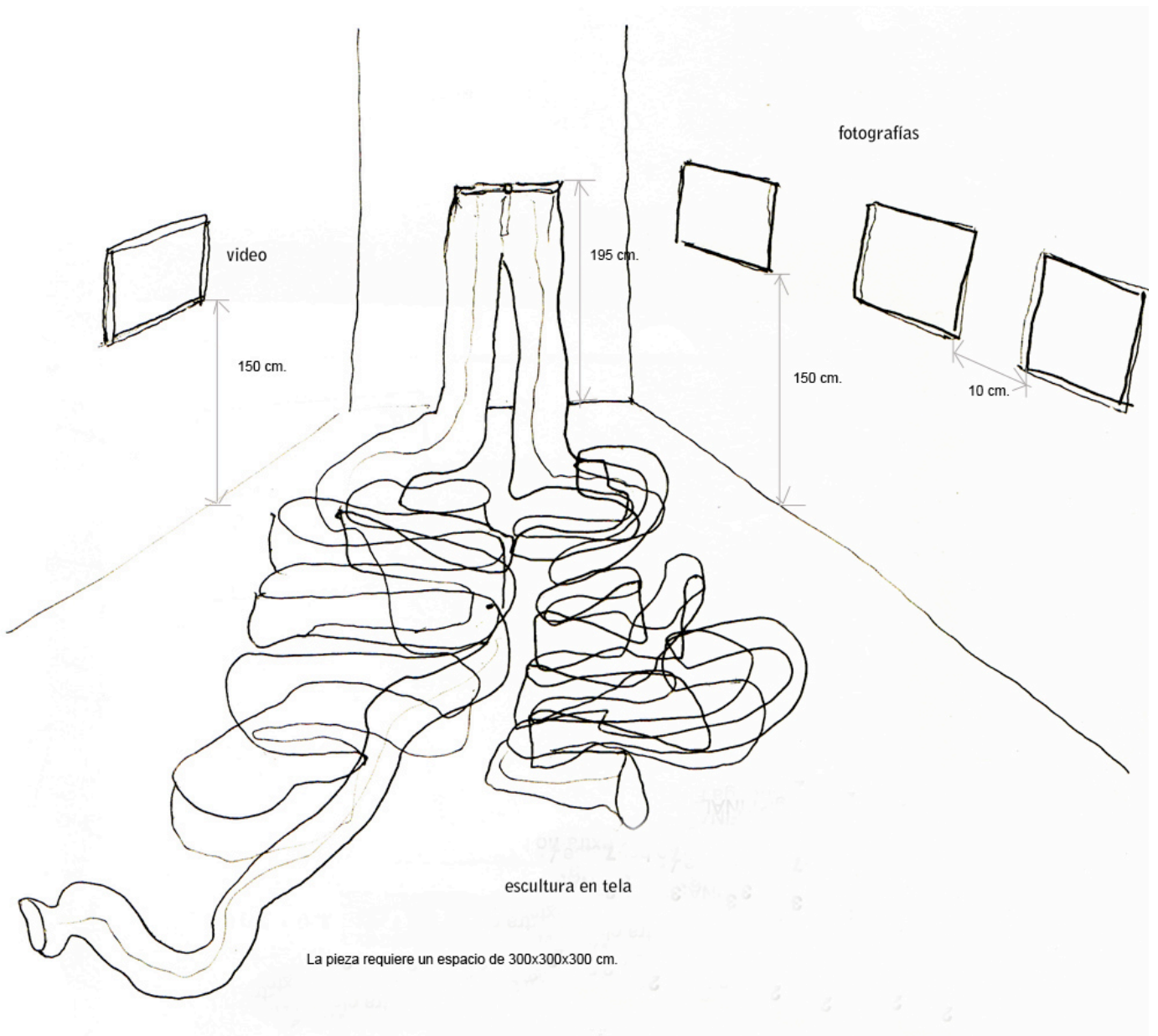


Fig. 3. *La Rayita del pantalón*, boceto, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 4. *La Rayita del pantalón*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 5. *La Rayita del pantalón*, still de video, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.

El tope, 2011

Esta es una pieza que consta de un loop de video de una acción en la que tres personas emparentadas entre sí visten y comparten una camisa de fuerza hecha *ex profeso* mientras golpean sus cabezas de forma repetitiva, emulando el juego infantil “tope borrego” que en el contexto de esa familia tiene un profundo arraigo sentimental.

La camisa de fuerza conlleva solamente un sentido figurado, está elaborada con un material muy delgado, hace alusión a las relaciones familiares que a veces a pesar de parecer sutiles pueden ejercer un fuerte control sobre los miembros de un mismo grupo, la acción de tope tiene que ver con las relaciones afectivas entre ellos y en general la pieza nos habla de la complejidad de las relaciones humanas en los grupos familiares femeninos, especialmente vistos desde la experiencia personal de la artista.

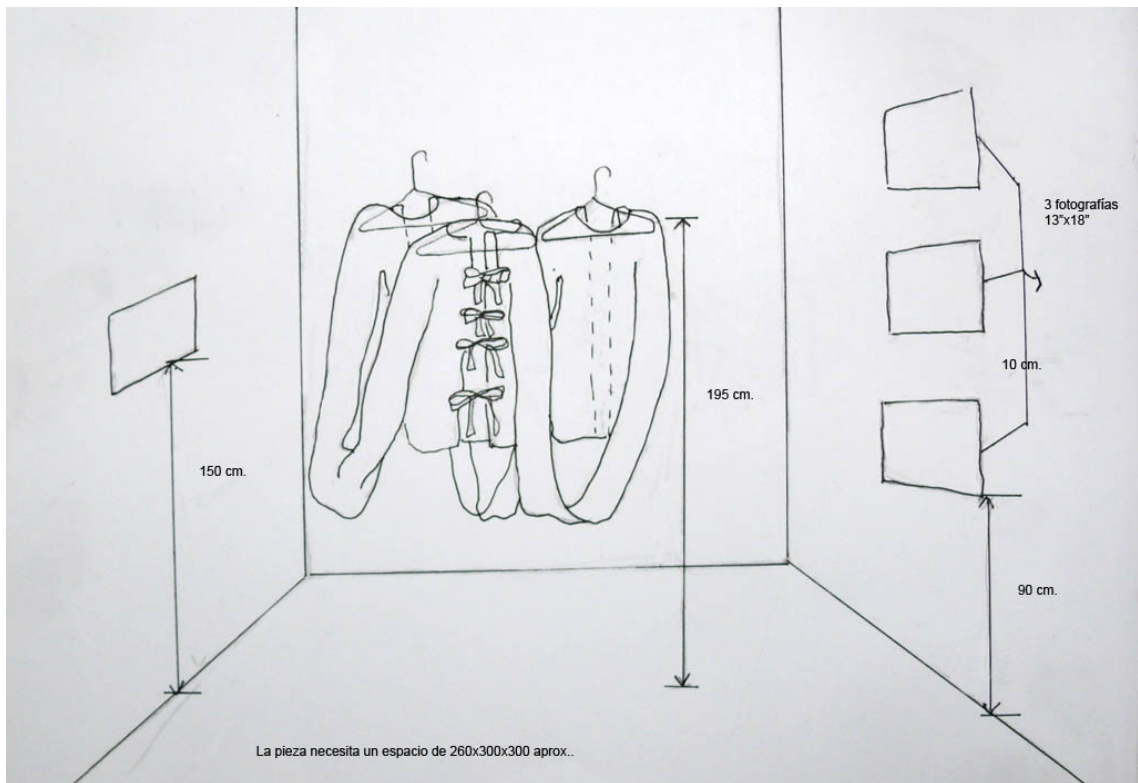


Fig. 6. *El tope*, boceto, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 7. *El tope*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 8. *El tope*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 9. *El tope*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 10. *El tope*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 11. *El tope*, fotografía de registro, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.



Fig. 12. *El tope*, boceto, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables,, 2011.



Fig. 13. *El tope*, boceto, escultura en tela, video y fotografía de registro, medidas variables, 2011.

*La genuina función del arte es , articular formas
de percepción del mundo y representar
imaginativamente posibles reacciones
frente a ese mundo.*

Daniel Innerarity

2. CONTEXTO HISTÓRICO

El concepto de *identidad* viene del latín *identitas*, la identidad es el conjunto de los rasgos ó informaciones propios de un individuo o de una comunidad, estos rasgos caracterizan y confirman al sujeto o a la colectividad frente a los demás. La identidad también es la conciencia que una persona tiene respecto a ella misma y que la convierte en alguien distinta a los demás seres y cosas, la identidad vista así, implica dos términos que se comparan, por lo que el problema de sentido que la identidad se plantea es un problema de confrontación y diferencia con respecto de lo otro a través de la conciencia que el individuo tiene de sí mismo.

A partir del surgimiento de las estrategias posmodernas en el arte¹, tales como el pastiche, la parodia, la cita histórica, la ausencia de profundidad, pérdida del afecto, descentramiento del sujeto, eclecticismo, fragmentación, entre otras, aunado a la globalización de las instituciones y de los sistemas de comunicación electrónicos y la permeabilidad de los medios en la vida común, se ha introducido una transformación a la manera en que los individuos experimentan el espacio y el tiempo , lo que impacta y modifica la vida

¹ Harvey, David, La condición de la posmodernidad, Buenos Aires, Amorortu, 2008, pp. 60-63.

personal y sociocultural. El efecto es, según Baudrillard², una implosión de todos los límites, el desdibujamiento de las distinciones (pasado-presente, apariencia-realidad, entre otras), el sentido de la posmodernidad abre paso a otra forma de comprender los cambios ocurridos en el sistema-mundo, en las sociedades nacionales y en los sujetos, lo que impacta de forma directa la manera de cómo entienden y conforman su identidad.

2. La identidad humana

A finales del siglo XX y principios del XXI pensadores como Edgar Morin están más enfocados en traspasar las barreras que la ultraespecialización del saber ha impuesto sobre el conocimiento de lo humano, este autor hace un concienzudo estudio del devenir humano y su pensamiento, explora desde de las teorías de Heidegger las interrogantes sobre la identidad a través de un pensamiento que busca “reunir y organizar todos los componentes de la complejidad humana”³ añadiendo la noción de “ser corporal, *la psyché*, el nacimiento, la muerte, la juventud, la vejez, la mujer, el sexo, la agresión, el amor, es decir busca un enfoque existencial que le conceda su parte a la angustia, el dolor, al éxtasis”⁴ y de manera muy importante encuentra las manifestaciones artísticas no sólo como medios de expresión artística, sino

² Baudrillard, Jean, La transparencia del mal, Barcelona, Anagrama, 1991. p. 10.

³ Morin, Edgar, El método 5, La humanidad de la humanidad, La identidad humana, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p 16.

⁴ Idem

como medios de conocimiento, es una apreciación más íntegra sobre la expresión de la identidad humana que considera alma, mente y pensamiento y que transforma la visión del problema de la identidad humana no sólo como asunto de conocimiento , sino como un “problema de destino” ⁵.

3. El arte contemporáneo y la búsqueda de la identidad

Basándonos en la construcción de la identidad a través de las teorías posmodernas y la globalización, donde el cuerpo sea la base de la existencia misma de las piezas , podemos claramente identificar la búsqueda de la misma en varios artistas a partir de la década de los 60. Mucho del arte que mencionaré conjuga elementos feministas, pero esta investigación no se centra solamente en éstos discursos, sino también en el uso de “ los efectos inherentemente críticos y desestabilizadores de la teoría posmoderna que hacen posible el involucramiento directo con sistemas de pensamiento androcéntrico, sin necesariamente intentar un remplazo con nuevas teorías centradas en la mujer” ⁶.

Los artistas que se analizan en este apartado se apropian y subvierten significados de la propia cultura dominante a través del uso de diversas estrategias, resultando en un uso muy productivo de las mismas, lo que da pie

⁵ ibid. p. 18.

⁶ Cordero, Karen y Saénz , Inda (comp.), Crítica feminista en la teoría e historia del arte, México DF., Oak Editorial, 2007, p. 98.

a una multiplicidad de lenguajes que nos permiten encontrar en la obra artística tanto de hombres como de mujeres los síntomas inequívocos que construyen la identidad del individuo de las últimas décadas .

Un tópico importante en la búsqueda de diversas formas de representación de los artistas y su identidad ha estado relacionado con el cuerpo; un tema que conlleva una fuerte carga androcéntrica en la cultura visual occidental; las artistas han abordado este tema de distintas formas, fluctuando entre la reivindicación del cuerpo y la identidad sexual de las artistas feministas de la década de los 70 con artistas como Judy Chicago ó Lynda Benglis y la de fragmentos corporales con referencias ligadas a la sexualidad que se encuentran en la obra de Louise Bourgeois (Fig. 14) y Eva Hesse, en ellas se encuentran puntos de convergencia con varios aspectos importantes en mi trabajo, sobre todo en cuánto a la definición de la identidad, ya que su obra nos sugiere un mundo de complejas relaciones humanas, experiencias psíquicas, táctiles y corporales, así como en el acercamiento a diversas disciplinas como la instalación, el video, la escultura, el arte objeto, entre otras, en convergencia con otras artistas como Magdalena Abakanowicz (Fig. 15) o Annette Messager (Fig. 16), las cuáles nos hablan desde el lado contrapuesto de la experiencia femenina y desnudan aspectos como la dureza, lo burdo y lo áspero, aunque al mismo tiempo convergen en la profunda raíz psicológica y humana de la creación y su significado.



Fig.14. Louise Bourgeois. *The Woven Cliff*, (madera, vidrio, acero, elemento en tela, vitrina 178x89x54 cm , 2002. Stoddard Acquisition Fund.(<http://worcesterart.org>)



Fig. 15. Magdalena Abakanowicz ,*Carré 1*, tejido de lana, 60x60 cm,1971.
(<http://artnausea.blogspot.com/2011/04/magdalena-abakanowicz.html>)



Fig. 16. Annette Messenger, *A Corps Perdu*, (vista de la instalación), técnica mixta, medidas variables, 2008-2009. PinchukArtCentre (<http://premierartscene.com>)

Por otro lado, artistas como Ilya Kabakov (Fig. 4) y Christian Boltanski (Fig. 5) emplean el desarrollo de conceptos relativos a la experiencia humana expresada en la obra de arte; el mundo psicológico interno y el concepto de la memoria en uno, la muerte y el azar en el otro, y la inescrutabilidad de éstos temas, que, desde la experiencia con el otro definen la personalidad, no sólo del artista sino también la de una sociedad y cómo es que ésta se ve reflejada en sus producciones culturales a través de sus desechos, sus costumbres, su fisiología, sus gobiernos; utilizan muy diversos medios y experimentaciones a gran y pequeña escala; trabajan con procesos relativos al concepto del trauma, a la raíz psicológica del mismo, a la identificación del cuerpo, la pérdida de la individualidad etc., aspectos en los que coinciden con muchas de las artistas

citadas anteriormente y con las cuáles hay puntos de encuentro con parte de mi producción personal.



Fig. 17. Ilya Kabakov, *Die Toilette*, técnica mixta, 1000 x 300 x 400 cm , 1992.(www.mutualart.com)



Fig. 5. Christian Boltanski, *Personnes*, ropa usada, audio, y grúa hidráulica, instalación en el Grand Palais, París, Francia, 2010.(<http://arte-actual.blogspot.com>)

Es importante mencionar el desarrollo de la obra de artistas contemporáneos que centran una importante parte de su trabajo en la exploración de la identidad corporal desde otras trincheras, en la construcción de su obra, Tim Hawkinson (Fig. 18) es capaz de utilizar elementos de su cuerpo para desarrollar obras en un tono irónico a través del empleo de la genitalidad y su propia fisonomía.



Fig. 18. Tim Hawkinson, Apples and Bananas, corazones de manzana, piel de plátano, cáscara de naranja, pedazos de pan y bronce, 24 x 10 x 9 cm, 2010.(<http://blog.art21.org>)

En relación con el performance y su registro como en la obra de Marina Abramovic en la época en la que trabajó con Ulay (Fig. 19) me interesa el

recurso de la utilización de los afectos, las complicidades, la lucha de poderes, las relaciones entre la concepción del cuerpo y la identificación ligada a la propia historia como detonadores de un arte que incide en la creación de diferentes mundos posibles a partir de la reinterpretación de las relaciones cercanas con el otro.



Fig. 19. Marina Abramovic y Ulay, *Relation in Time*, performance, still del video, 1977. (<http://www.flashartonline.com>)

En mi trabajo también es una influencia importante la obra de la artista francesa Gina Pane (Fig. 20) ,en la medida en que hace puestas en escena para intentar enfrentarse al temor de la muerte y encontrar un sentido a la existencia, en mi caso la experiencia desarrollada en algunas obras conserva el carácter de puesta en escena, pero las heridas físicas y la implicación con el

público no son del interés de mi trabajo por el momento y se acerca más a la expiación, rememoración y conmemoración de la utopía de la proximidad con los otros .



Fig. 20. Gina Pane, *Autoportrait*, performance, registro fotográfico, 1973.
(<http://juliahountou.blogspot.com>)

Otro elemento constituyente de mi trabajo es la conservación objetual-escultórica-residual de las acciones, como se puede ver en el trabajo de artistas como Janine Antoni (Fig. 21), donde se difumina la línea entre performance art, escultura y vida, en su obra utiliza actividades cotidianas tales como comer, darse un baño, arreglarse o dormir y los utiliza como instrumentos para hacer arte, la principal herramienta que Antoni utiliza para hacer escultura siempre ha sido su propio cuerpo, ha desbastado cubos de manteca y chocolate con sus propios dientes, lavado bustos de jabón hechos a su imagen y semejanza, usado su propia medida corporal para hacer esculturas y acciones, utiliza el cuerpo no como escenario sino como creador de espacios, entre la performance, la escultura y la puesta en escena, utiliza numerosos símbolos que refieren a una especie de memoria compartida y a los que espera

que el espectador responda y se identifique más allá del primer impacto de una manera más natural , así como una crítica social del rol específico de la mujer en ciertos contextos en los que pone de manifiesto la diferencia entre el ser y el deber ser, la obligación social y la convención. Estos aspectos los podemos encontrar en la obra de la artista María Ezcurra (fig. 10), que comparte intereses con los otros artistas ya citados, no sólo en el caso de la conceptualización de los intereses en su obra, sino también en el desarrollo de la resolución técnica que comporta el uso de la interdisciplina y la revaloración del arte aplicado.



Fig. 21. Janine Antoni, *Gnaw*, chocolate y grasa, instalación, medidas variables, 1992. (www.artnet.com)



Fig. 22. María Ezcurra, *Manditel*, fotografía y escultura en tela, medidas variables, 2008.
(www.corneta.org)

CAPITULO 2

*Mi tiempo, mi lugar mi sueño ,
los intuyo con ardorosa conciencia,
la conciencia de mi destino,
y con la fuerza de mi presente,
un presente que es la materia con la cuál
construyo mi pasado,
porque yo construyo mi pasado
cada hora, cada día.
Mi pasado es el objetivo que persigo
con escrupulosa conciencia,
porque sé que de allí vendrán
para mí todos los consuelos ,
todos los recursos.*

Patricia Runfola, *Lecciones de tinieblas*.

El yo (Moi), nace desde que existe el poder de reflejarse.

D. Hofstader

1. LA OBRA PERSONAL

La producción personal está enfocada a la reinterpretación de la realidad desde las vivencias personales, en la creencia de que la conciencia de la existencia abre otro mundo posible aunque sea el mismo.

Las modelos y su artista, 2012

Esta pieza consta de una acción en dos partes registrada en video y fotografía, en la primera parte hay dos modelos (una de las cuales es la artista) bailan al ritmo de la música típica de bares nocturnos con unos trajes con lentejuelas, frente a ellas un dibujante sigue los reflejos en un papel con un lápiz, en la segunda parte sólo hay una modelo y esta dirige a una dibujante que en esta ocasión es la artista que también sigue los reflejos en papel.

Esta pieza ha sido llevada a cabo bajo la premisa de la inversión de los roles de género típicos del arte occidental, en ella las modelos utilizan su cuerpo para dirigir el acto creativo-dibujístico-performático, utilizando los códigos propios de la tradición occidental del rol de las mujeres que sirven como fuente de inspiración para la ejecución del objeto artístico, pero desde este discurso son ellas quienes dirigen la acción, son ellas y sólo ellas las ejecutantes rectoras, y el otro termina siendo un instrumento. En esta acción el capricho y la aleatoriedad también se encuentran presentes como parte de la obra misma, cuestionando a su vez los recursos que utiliza, ya que en esta obra todas las partes implicadas son esenciales para la ejecución y lectura de la obra: la anécdota personal, los recursos materiales (los trajes, los reflectores, las bailarinas, los dibujantes, el registro de la acción, los resultados, el dibujo), así como el hacer patente el cuestionamiento sobre la conciencia del artista de hacer un espectáculo de sí mismo para ser visto y mediatizado.



Fig. 23. *Las modelos y su artista*, fotografía de registro, acción con música, dibujo y trajes reflejantes, medidas variables, 2012.(colaboración con BTK Project).



Fig. 24. *Las modelos y su artista*, fotografía de registro, acción con música, dibujo y trajes reflejantes, medidas variables, 2012.



Fig. 25. *Las modelos y su artista*, fotografía de registro segunda parte, acción con música, dibujo y trajes reflejantes, medidas variables, 2012.



Fig. 26. *Las modelos y su artista*, fotografía de registro segunda parte, acción con música, dibujo y trajes reflejantes, medidas variables, 2012.



Fig. 27. *Las modelos y su artista*, fotografía de registro segunda parte, acción con música, dibujo y trajes reflejantes, medidas variables, 2012.

La red, 2011

Esta pieza consta de una serie de rectángulos de tela cosidos a mano que forman una red que se monta de acuerdo a mis proporciones corporales, en ella se entremezclan el interés por la escultura , la labor manual y la referencia a la vestimenta, así como a las nociones de liviandad-peso y fragilidad-dureza, ya que uno de los puntos de interés de la obra es la contraposición de los opuestos.



Fig. 28. *La red*, tela cosida a mano y argollas, medidas variable, 2012.

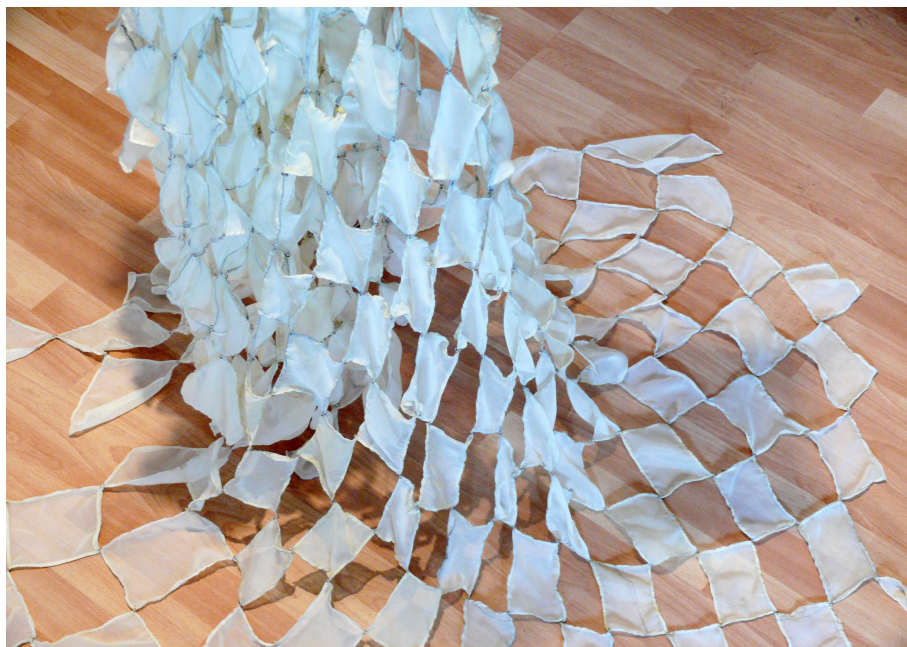


Fig. 29. *La red*, detalle, tela cosida a mano y argollas, medidas variable, 2012.

2. IDENTIDAD Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Hay tópicos muy arraigados en ciertos ámbitos del arte contemporáneo y en el imaginario de muchos artistas que consisten en que la identidad es una especie de rehén cultural que comporta un deber ser no solo en el que el arte debe reflejar la identidad del artista y su cultura sino también la idea de que todo creador debe conscientemente esforzarse por mostrar, transmitir y confirmar dicha identidad, estos planteamientos comienzan en preceptos que llaman no sólo a la noción de la búsqueda de lo que hay en común que te identifica con el otro, sino también en lo que por diferencia excluye a los otros, conceptos sobre la raza, la etnia, la nación, entre otros han contribuido a que en innumerables ocasiones la búsqueda de la dicha identidad sea utilizada como parte de discursos que son utilizados para la justificación de preceptos fascistas, de dominación, de propaganda, etc., que siempre aparejan la obligatoriedad de que dichas prácticas sean extrapoladas en un arte en el que hay una coerción implícita en la idea: si no lo haces, es malo, negativo te traicionas a ti mismo y a los tuyos.

Sin embargo, una característica en el arte implicado en esta investigación abarca nociones que apuntalan la búsqueda del derecho al cambio, a la alteridad, a la disidencia, a la oposición, es decir, a una identidad polimorfa en la que la pluralidad y multiplicidad tengan cabida, alejadas a su vez de las concepciones que polarizan posturas que aboguen por el cambio perpetuo o por la inmutabilidad de la misma. Las propuestas artísticas que aquí se mencionan se fundamentan en concepciones que nos enseñan que la

identidad solo puede ser comprendida en toda su magnitud si se la entiende como proceso, como cambio, como un equilibrio entre procesos estables y variables. La cultura e identidad no son esencias, no son entes invariables, inmutables, un arte que hable sobre la identidad ha de llevar implícita la capacidad de adaptación al cambio, así como la recuperación de elementos ante los que los discursos superfluos y grandilocuentes son indiferentes: lo individual, lo contingente y lo perecedero, rasgos que nos hablan de que “ el individuo es irreductible. Cualquier tentativa de disolverlo en la especie y en la sociedad es aberrante”⁷.

3. ARTE FEMINISTA

Desde el punto de vista procesual, “el sujeto, tanto masculino como femenino, no es una cosa, no es una sustancia fija e inmutable; más bien, se despliega, se realiza a través de un constante proceso de resignificación”⁸: el arte que habla sobre la identidad conlleva como tema básico la diferencia entre cualidades inmutables y rasgos cambiantes, entre una concepción estática de la realidad y una concepción dinámica de la misma, entre tener una mirada conservadora y tener una que reconoce el arte como un constante proceso de cambio, esto desde todos los niveles, a nivel conceptual y en la práctica interdisciplinar. Especialmente en la relación entre arte y género éstos rasgos son más evidentes, ya que si bien hay cualidades invariables que establecen

⁷ Morin, Edgar, El método 5, La humanidad de la humanidad, Madrid, Cátedra, 2009, p, 78.

⁸ Escudero, Jesús Adrián (2003), Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo),Universidad Autónoma de Barcelona.

diferenciaciones entre los géneros el desarrollo contemporáneo de las teorías feministas ha tendido a romper los modelos de comprensión de los mismos, lo cuál se ve reflejado en la producción artística sobre género.

Si bien el arte feminista tiene su discurso y razón de ser principalmente basado en los discursos sobre el poder, esta investigación retoma las razones que colocan este discurso en el carácter en que cada género lleva al otro de forma recesiva y “la complejidad de la relación masculino-femenino reside en la dialógica de sus complementariedades y sus antagonismos, en la unidad de su dualidad y la dualidad de su unidad en la profundidad y la ausencia de profundidad de la diferencia”⁹.

Las sociedades occidentales han centrado la evolución de sus poderes, políticos y el devenir de sus civilizaciones en un marcado y desigual desarrollo del componente civilizador de la cultura femenina, sin embargo este es un momento en el que podríamos hablar de un componente unisex, que finalmente comienza a emerger y que no significa más la abolición de la diferencia entre los sexos sino el mutuo reconocimiento de su parte común y la aceptación de las diferencias, no es que no se identifique la predominancia y desigualdad que priva en los discursos y maneras de hacer que conciernen al culto a lo masculino y al hecho de que en el arte contemporáneo aun permanecen no sólo en sus formas, sino también en su comercialización e inclusive en su consumo, exhibición y aceptación, pero también es cierto que

⁹ Morin, Edgar, El método 5, La humanidad de la humanidad, Madrid, Cátedra, 2009, p, 94.

nuestra cultura tiende como nunca antes a que los hombres encuentren en sí mismos las cualidades consideradas femeninas que los lleven a reencontrarse con una relación más sana con su sensibilidad y las mujeres se ven incitadas a asumir roles sociales que antaño eran considerados típicamente masculinos, todo en pos de lograr un mejor equilibrio y una relación más sana dentro de las sociedades contemporáneas que se alejan cada vez más de los estereotipos del pasado que en gran medida se derivaban de la concepción primaria basada en los roles biológicos del hombre cazador/proveedor y la mujer recolectora/procreadora.

Es en el campo del arte que la complejidad de la vena creativa navega de manera más fluida entre las técnicas y las intenciones de las nuevas corrientes que exploran el cuerpo, la femineidad y su relación con lo masculino, no sólo a través del mapeo de las manifestaciones artísticas en el desarrollo temporal lineal occidental que implica un desarrollo artístico unidireccional y unívoco, sino tomando en consideración una visión espacio-temporal en la que se puede admitir la coexistencia de localismos y sus narrativas particulares, así como la inclusión de temporalidades inconexas, paralelas y/o simultáneas que conllevan su propia lógica, que permiten cuestionar la norma y lo que se podría considerar una lógica de “progreso” imperante en las definiciones de los centros¹⁰, así podemos ver preocupaciones de artistas desde plataformas interdisciplinarias y desde las más diversas latitudes en los que destaca la

¹⁰Solomon- Godeau, Abigail et al, *Woman who never was : self-representation, photography, and first-wave feminist art* en *WACK! Art and the feminist revolution*, Los Angeles, MIT press, 2007, p. 343.

sagacidad y originalidad con la que abordan sus propuestas y aportan una exploración más propositiva en lo relativo a sus contenidos y sus temáticas.

Artistas como Janine Antoni (Freeport, Bahamas) y Nelly Agassi (Tel Aviv, Israel), trabajan con acciones artísticas en las que todas las partes (registro, proceso y resultado) significan algo para la comprensión del todo, en las que existe un residuo escultórico, dibujístico u objetual y que hace que el cuerpo deje una impronta de su accionar en los mismos, pero esta impronta se permite llegar a la mente del espectador desde un punto muy específico en el cuál, si bien es obra muy personal, casi íntima, conserva una cualidad en la que busca un espacio de congenialidad, una proximidad, inclusive una complicidad con el otro, sea cuál fuera este otro, así en ellas es “la mujer artista la que dirige y coreografía el espectáculo de la femineidad que ella misma actúa (performs)”¹¹.

La obra de Antoni (Fig. 30) borra la distinción entre performance y escultura y sus piezas se relacionan directamente con su cuerpo como vehículo e instrumento para el desarrollo de acciones simples y cotidianas como maquillarse, bañarse, comer o dormir, acciones de las cuáles retoma sus residuos y los transforma en un nuevo objeto escultórico, mientras que la obra de Agassi (Fig. 31), busca explorar a través del uso de estructuras textiles la intimidad femenina.

¹¹ Ibid, p.324.



Fig. 30. Janine Antoni , *Saddle*, carnaza y molde el cuerpo de la artista, 65.4 x 82.5 x 200 cm, 2000. (<http://weeklyartist.tumblr.com>)



Fig. 31. Nelly Agassi, *Palace of Tears*, performance, 2001. (<http://www.hadasmaor.com>)

4. EL TEXTIL COMO GENERADOR DE SIGNIFICADOS EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Un recurso en la búsqueda de la identidad femenina por parte de las artistas a partir de los años 60 ha consistido en cuestionar el tradicional lenguaje artístico, sus recursos (tanto conceptuales como materiales) y sus valores, esencialmente porque venían impuestos desde una tradición androcéntrica, es así que la reivindicación de materiales, oficios y ámbitos de trabajo que habían sido sistemáticamente devaluados, como los tejidos, las artesanías y las artes aplicadas en general está presente en las propuestas artísticas y han optado por el acoplamiento de éstos con otros medios como la instalación, las acciones, el performance, la escultura, entre otros; gran cantidad de artistas se han inclinado por la utilización de materiales cuyo origen se encuentra en las labores domésticas y artesanales en un intento por devolver la dignidad a la tradición creativa de estas prácticas y por denunciar la falta de miras y las imposiciones del estereotipo de la cultura patriarcal, han cuestionado a su vez el poder material y conceptual de lo tradicionalmente denominado “alta cultura”, permitiendo hasta nuestros días que la utilización de estas herramientas sea objeto no sólo de una profunda búsqueda de la identidad femenina, sino de la cualidad de un ser humano integral que pueda manifestar su calidad artística y estética desde cualquier plataforma.

La vestimenta y el uso de los textiles en el arte contemporáneo nos habla de un mundo de sensaciones táctiles relacionadas con experiencias corporales, también la morfología de los materiales empleados tiende a reflejar el yo

interno de la persona que escoge la vestimenta, sus gustos, su historia personal, miedos, conflictos emocionales, mentales ó físicos, educación, estrato social y económico, inclusive los conflictos aspiracionales ligados a las clases sociales son reflejados a través del la elección de una prenda. Estando la vestimenta íntimamente ligada a las apariencias, al mundo de la moda y del consumismo de masas, también era de esperarse que el arte cuestionara los estereotipos de la femineidad ligados al capitalismo y el culto a la apariencia, la voracidad del consumo y la construcción de sentido a través del despliegue de recursos que convierten al vestido en objeto de deseo.

A continuación nombraré algunos artistas cuyo trabajo está relacionado con la utilización de la ropa, los textiles y el cuerpo que confluyen en intereses y líneas de investigación con mi propia obra:

La checoslovaca Jana Sterbak se vale de materiales muy diversos para criticar la relación de la imagen con la vestimenta, a lo largo de su carrera ha denunciado el poder y el control al cual se somete el cuerpo, en obras como *Vanitas o Vestido de carne para un albina anoréxica* (Fig. 32) utiliza de un elemento perecedero para denunciar el hecho de que el cuerpo que viste está sujeto a su inevitable destino: la muerte, a la belleza que caduca y la putrefacción, también se refiere a los profundos problemas que la exigencia de la sociedad pone en las mujeres y las lleva a someter sus cuerpos bajo enfermedades como la anorexia, mientras que en otras obras como *Uniforme* (1991), presenta un traje militar con las mangas cosidas al cuerpo y que mantiene al individuo atrapado dentro de él, es imposible ejecutar acción alguna y con ello hace referencia a la disciplina militar que mantiene

sojuzgados a los individuos que se rigen bajo sus reglas, en esta artista no sólo son importantes las relaciones que conllevan una cuestión física sino también la fuerte carga psicológica que los contextos locales imprimen sobre la obra.

Magdalena Abakanowicz con sus textiles burdos y rugosos, sus Abakans¹² (Fig. 33) nos muestran un lado de la condición femenina muy lejano del estereotipo, en ellos la resistencia, la dignidad del trabajo textil combinado con principios escultóricos crea espacios y rompe las reglas de la tradición del tapete para crear ambientes e instalaciones en los que la experimentación de materiales nos habla desde escalas monumentales de la condición femenina y su poder de creación.

¹² Los Abakans son unas esculturas gigantes de tejido burdo de lana. <http://hernanmontecinos.com>. Consultado el 18 de Abril de 2012



Fig. 32. Jana Sterback, *Vestido de carne para una albina anoréxica*, carne, medidas variables, 1987. (a405.idata.over-blog.com/)



Fig. 33. Magdalena Abakanowicz, *Black Environment*, tejido de fibras naturales, 15 piezas 300x80x80 cm. c/u, 1970-78. Colección de la artista. (www.abakanowicz.art.pl)

Caroline Broadhead (Fig. 34) ha remitido su trabajo a la relación entre las artes aplicadas y el arte, su obra se centra en la utilización de textiles, delicadas formas y sombras hacen referencia a la frontera entre el cuerpo y el mundo exterior, a la exploración de la cercanía entre la ropa y el individuo que la porta, al juego entre el ocultamiento y desvelamiento que expone al cuerpo al escrutinio de la mirada.

El arte contemporáneo y la vestimenta han vuelto la mirada hacia las artes aplicadas, el arte textil ha tenido un gran auge y tanto hombres como mujeres han explorado las cualidades.



Fig. 34. Caroline Broadhead, *Ready to tear*, tela, pintura y sombra, medidas variables, 2006.
(<http://www.photostore.org.uk>)

5. ARTE E IDENTIDAD DESPUÉS DEL ARTE CONCEPTUAL

*La indiferencia ante lo individual, lo contingente,
lo perecedero, ha sido el rasgo esencial
de la metafísica, la ciencia y la técnica
occidentales, y es el rasgo esencial de
la burocracia; ahora bien, lo que hay
de más bello, más conmovedor,
más precioso, es lo que es más
frágil, es decir, lo más perecedero,
lo más contingente, lo más individual.*

Hadj Garùm O'Rin

Al final de la década de los 70 y principios de los 80 después de los cuestionamientos del arte sobre la disolución del objeto artístico y las instituciones, inquietudes sobre el genio, la creación, la autenticidad, el aura, el poder del lenguaje, la representación y su relación con los medios de comunicación, en este punto surge un cuestionamiento sobre la identidad, ¿dónde radica?, ¿que la define?, es aquí donde los artistas aprovechan las herramientas de la posmodernidad y sus teorías para hablar de la obra de arte como un espacio de múltiples dimensiones y significados, así también cobra importancia la actitud participativa y activa del observador que debe encontrar la identificación a través de toda una serie de juegos de espejos, significados y puestas en escena en la que los reflejos se magnifican y multiplican, donde el espectador recrea, ejecuta, interpreta e inclusive completa la obra de arte, convirtiéndose en una especie de cómplice copartícipe de la creación.

Al respecto de la identidad humana hay una búsqueda en los comportamientos cotidianos y ordinarios, se podría suponer que la contingencia de los mismos no significa nada para la exploración de la misma, pero al hablar de la condición de los individuos y sus relaciones siempre cambiantes y del absurdo de los comportamientos, éstos aparejan el trasfondo psíquico del proceder de los individuos ; a este respecto hay una serie de propuestas artísticas que centran su quehacer en la práctica de teorías performáticas¹³ que traspasan las barreras impuestas a través de la hibridación de su práctica , artistas como Sophie Calle (Fig. 35) o Bobby Baker (Fig. 36) nos hablan del absurdo del hábito, de la histeria implicada en la vida diaria, de los seres (generalmente mujeres) comunes e ignoradas cuyos pequeños gestos y dramas se empalman con los de otros seres cuyas existencias trastocan, aluden a una especie de memoria compartida, a la locura colectiva de vivir, a la poética del absurdo de la existencia, y de modo muy especial a la intimidad.

¹³ La referencia a lo preformativo está relacionada con las teorías de Judith Butler en las que refiere que el sujeto no es una sustancia fija e inmutable, sino producto de un constante proceso de resignificación. Más en: Butler, Judith, (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*., Buenos Aires, Paidós, pp. 1-16,



Fig. 35 Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, acción, medidas variables, 2007.

(<http://blog.taxiartmagazine.com>)



Fig. 36. Bobby Baker, *Daily life series1, Kitchen Show*, performance, 1991.

(<http://dailylifeltd.co.uk>)

Sophie Calle busca la relación con el otro desde lo que se podría denominar “la trinchera incómoda”, a través de contactos a veces neutros , distantes (a veces

ambos), estremecedores, dolorosos, pero siempre intensos, extraños e incluso morbosos, si no es una pieza en la que persigue y registra la vida de un desconocido visto y seleccionado de manera fortuita en una fiesta como en *Suite veneciana* (1980), le pide a su madre que contrate a un espía para que la siga, registre y fotografíe en su pieza *Detective* (1980), podemos ver en estas dos piezas específicamente, que nos hablan de identificación, de contacto con el otro de cercanía y afectividad,.

Hay otras exploraciones en las que el cuerpo no es más el poseedor del aura de lo bello y lo sublime, a través de la expresión de lo opuesto, en una condición en que lo abyecto se introduce en la psique a través de la perturbación y la repulsión que causan una sensación de incomodidad, mostrando así, que el ser humano es siempre una cuestión mucho más compleja, ya que lo más torcido, es también parte de la condición humana, en esta veta han indagado artistas como Oleg Koulik con su pieza *Armadillo for Your Show* (Fig. 37) en la que manipula su cuerpo para presentar un paradigma sobre la identidad artística y el espectáculo, sobre la exotización y la crítica al sistema artístico y sus recursos que permiten que el espectador se sienta ajeno a su consciencia, ya que “la ilusión estética nos permite la seguridad a la que aspiramos y garantiza libertad de la sensación de culpa ya que nos separamos del objeto ó acción”.¹⁴

¹⁴VERGINE, Lea, *Body art and performance, the body language*, Milán, Ed. Skira, 2006, p. 27.

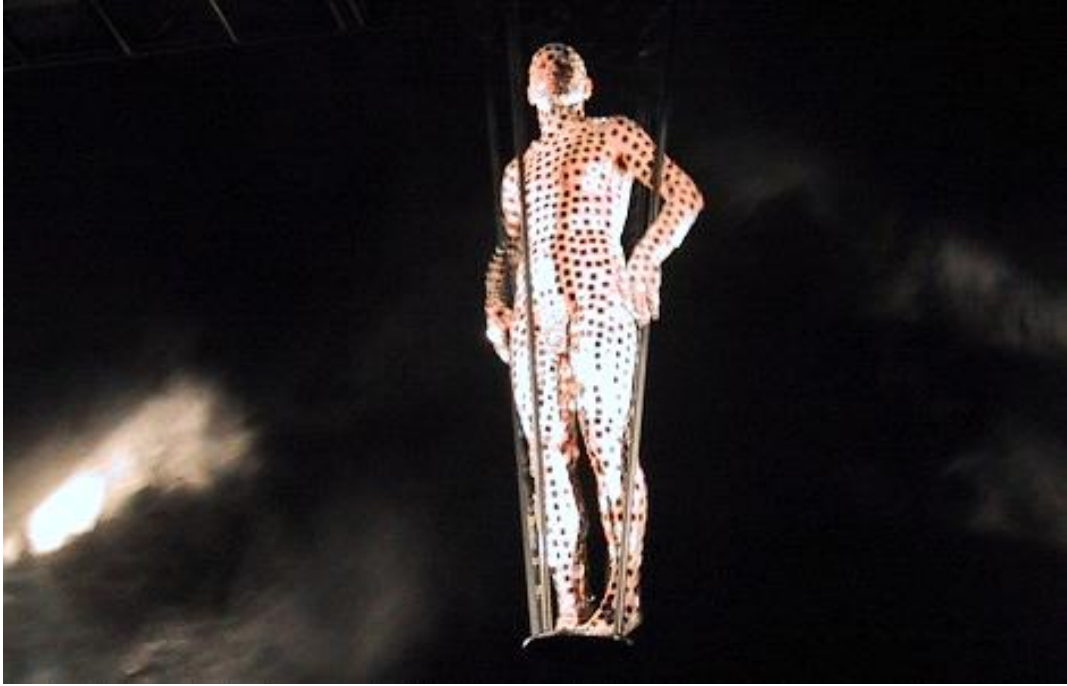


Fig. 37. Oleg Kulik, *Armadillo for Your Show*, performance, 2003.(www.felixtrust.com)

CAPITULO 3

1. LA OBRA PERSONAL

Peso muerto es una acción cuyo interés se centra en la experiencia de la representación de una acción que a su vez tiene un residuo escultórico, la duración de la misma comporta la noción cotidiana de peinarse y de lidiar con la vanidad sobre un objeto que en sí mismo no tiene vida, de la relación amor-odio y la aceptación con las características del propio cuerpo, pero a su vez apela a la experiencia comunitaria del peinado, a la mano que ajena que manipula el peinado, la acción se convierte en una catarsis, apela a la expiación de la neurosis a partir del ritual y el residuo que da como el fósil de la experiencia.



Fig. 38. *Peso muerto*, fotografía de registro, acción, fotografía y escultura en pelo y cemento, medidas variables, 2012.



Fig. 39. *Peso muerto*, fotografía de registro, acción, fotografía y escultura en pelo y cemento, medidas variables, 2012.



Fig. 40. *Peso muerto*, fotografía de registro, acción, fotografía y escultura en pelo y cemento, medidas variables, 2012.



Fig. 41. *Peso muerto*, fotografía de registro, acción, fotografía y escultura en pelo y cemento, medidas variables, 2012.

2. LA AFECTIVIDAD EN EL ARTE

El arte se ve comprometido como parte de la cultura, y siendo así tiene un sinfín de referentes de dónde echar mano para operar en la esfera de lo social, no es de extrañar entonces que la afectividad sea puesta en la baraja de las posibilidades para tratar de acercar el arte contemporáneo al espectador, el arte busca mecanismos que lo saquen del carácter *esotérico*¹⁵ (comprensible para unos cuantos) del que se le ha culpado en los últimos años en el que la densidad del discurso teórico lo ha llevado a puntos de ininteligibilidad , esto no quiere decir que el espectador no requiera de elementos especializados para ser visto y entendido, pero en la medida de que la educación artística no siempre accede a los sujetos contemplativos y es además un campo de estudio perfectible , hay intentos por encontrar otro tipo de sentido para con el que lo experimenta.

El concepto de afección, de ser afectado, es la capacidad de los sentimientos como modificadores del estado del alma, del espíritu ó de la mente de los sujetos, la afección significa ser o estar afectado por algo, ese algo implica una impresión de una cosa en otra y por lo tanto una modificación del ser o del sujeto que se altera por el objeto que lo afecta, el arte apela a esta modificación, a través del contacto del ser humano con objetos provocadores

¹⁵ Cuauhtémoc Medina, *Contemp(t)orary: Eleven Thesis*, , en *e-flux Journal What Is Contemporary Art*, Sternberg Press, 2009, p. 72.

¹⁶, cuya misión es buscar una sorpresa, una necesidad o un interés de conocer éstos objetos , que en sí mismos conllevan toda la intención de ver el mundo de otra forma posible a través de un vínculo con su espectador.

La capacidad de afectación por el sentimiento, no significa sentimentalismo, es una capacidad que está más allá de la voluntad de los individuos, que los identifica:

....Un agudeza de percepción, de una conciencia material que funcionaba fuera del control de la voluntad consciente del intelecto. No era una categoría psicológica de simpatía ó compasión, de comprender el punto de vista del otro desde la perspectiva del significado deliberado sino que, más bien, era una categoría fisiológica-una mimesis sensorial, una respuesta del sistema nervioso a los estímulos externos.¹⁷

2.1 El vínculo como forma de identificación con el otro y con uno mismo.

La idea de la afectividad en el arte contemporáneo comporta la idea del vínculo: de las relaciones y cadenas que se forman entre las personas y /o las cosas , y en este caso específico con el otro en función de las empatías, la idea de la intersubjetividad ¹⁸, de la comunicación y de la reciprocidad, un arte que comporta una búsqueda del desarrollo del concepto de amor¹⁹, de los sentimientos, de la emoción, que sustituyen a la fuerza externa que venía del pensamiento mágico primero y luego de las “certezas” de las ciencias que cada

¹⁶ Carlos Castilla de Pino, Teoría de los sentimientos, Tusquets editores, México.2000. pp. 31, 280.

¹⁷ Susan Buk-Morss, Mundo soñado y catástrofe, Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, p.123.

¹⁸ Edgar Morin, El método 5, La humanidad de la humanidad, Madrid, Cátedra, 2009, p.67.

¹⁹ Ibidem., pp. 157,158.

vez son menos, que protege en contra del mundo exterior y llega a comportarse casi como un mito, y en otras ocasiones también se refiere a la contraparte del vínculo: la patología, la dependencia, la soledad, el desamor y el odio, que son otra forma posible del mismo.

El arte implica la construcción de un cierto orden en una existencia compartida a través de la creación de productos culturales que nos hablan de sujetos, de cómo se introducen a su existencia, que nos hablan de sus renunciaciones, de sus ordenamientos, de cómo les parece y desean su universo, en la medida que no se puede dominar la realidad ni de forma mágica, ni científica el arte comporta la riqueza del imperfecto dominio de la misma, a través de la consumación de experiencias estéticas. Frente a todas las acciones posibles, la interacción estética que desencadenan los objetos artísticos implica que los que en ella se vean involucrados (sean productores o receptores) perciban y experimenten como sujetos comprometidos con su mundo a través representaciones de objetos y situaciones producto de la creatividad.

En el caso de mi trabajo, pretendo que la recreación de una experiencia propia se viva como ajena, hacer sentido del mundo, cualquiera que este sea, hacer nuevas construcciones sobre la vida vivida, que a diferencia del mundo cotidiano que usualmente se percibe como viene, pueda ser atendido con conciencia de experimentarlas, el objeto artístico nos da la oportunidad de someter a la experiencia nuestras experiencias.

De igual manera los múltiples referentes de los que se vale el arte contemporáneo, la mezcla de alta cultura y baja nos hablan de cómo se

conforma la idea de este vínculo en nuestra sociedad, como lo cita Cuauhtémoc Medina:

El arte contemporáneo es una cultura integrada que utiliza referentes de amplio acceso, implicando operaciones poéticas férreamente ligadas a la sensibilidad histórica de la época. Lo que define este fenómeno es el entrelazamiento de la extrema popularidad y el enrarecimiento de la crítica y la teoría. Es debido a ello que “arte contemporáneo” es una forma de populismo aristocrático, una estructura dialógica en la que la extrema sutileza y la máxima simplicidad colisionan, forzando a individuos de distintas clases, origen étnico y afiliación ideológica –que de otro modo se habrían mantenido separados- a olfatearse mutuamente por medio de estructuras artísticas.²⁰

Lo anterior funciona no sólo para el que produce arte sino también para el sujeto que lo percibe, y tal vez esa configuración operacional de las formas artísticas contemporáneas sea la manera en que se comienza a definir la sensibilidad de la época, en la que se pueda acceder ya sea por un camino o por otro a la receptividad de los individuos, aunque la idea de populismo no deje de estar asociada a muchos peligros, entre ellos, que esta nueva vuelta a lo sensible quede sujeta a la explotación de la sensiblería y el goce como fin último.

²⁰ Medina, op. cit. p. 73.

2.2 La Intersubjetividad como medio para acceder a la obra de arte

Cada sujeto aprehende y valora los objetos a su alrededor desde una posición que lo sitúa en una perspectiva del objeto que desde luego es única, la de sí mismo, en la que su propio cuerpo será el primer objeto de su interés ya que a través de él soporta y percibe su realidad, por lo tanto él será el centro de las consideraciones de su entorno y los objetos que lo integran. La subjetividad comporta la preocupación del hombre por sí mismo, es un sujeto con un ego que le permite identificarse como individuo, pero que a su vez le permite identificar que hay otros hombres, con lo que comparte universales psicoafectivos y puede sentir por empatía las experiencias del otro, aunque estas no son transferibles, es por eso que mi trabajo expresa la capacidad de compartir por empatía, por el vínculo, pero no pretende predicar, porque la experiencia es única e irrepetible, si no fuera así se convertiría en dogma en intolerancia e imposición, en realidad son evocaciones, recreaciones, reinterpretaciones, puestas en escena, en fin, propuestas de acercamiento a otro mundo posible, a otra construcción de la realidad, que si se reflejan en el otro es por intersubjetividad ²¹, por medio de la comprensión de persona a persona que se hace por proyección de sí mismo en otro: la identificación de otro consigo; se puede examinar a otro objetivamente, científicamente, racionalmente, pero la comprensión es subjetiva ²², el mundo no sólo necesita

²¹ Lo que se produce en la intersubjetividad es la connivencia. Es la posibilidad de comprensión, que permite reconocer al otro como otro sujeto, y sentirlo eventualmente en el amor como *alter ego*, otro sí mismo." Morin, Op. cit. pp.85, 86.

²² Idem.

de conocimiento objetivo, también necesita ser aprehendido a través del conocimiento intersubjetivo del otro.

El arte es subjetivo y en esa medida cada sujeto es responsable de lo que siente, eso puede llevar al artista a caer en la trampa de querer someter a sus receptores a los significados que él cree que deben ser vistos o entendidos, pero debe tener cuidado de no ser impositivo ni tiránico, en su trabajo, puede hacer referencia a sus propias necesidades e intereses, pero no de forma tal que dependa y se incline a ser captado sólo por sus preferencias privadas, si realmente nos interesa una experiencia estética compartida deberá ser sujeto de invitar a otros a participar de ella, el creador no puede ser el responsable del significado, es el espectador al que le queda en definitiva esta tarea y depende solamente de él.

3. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

El arte es visto en el ámbito contemporáneo desde diversos enfoques, y especialmente al cuestionarse con qué clase de experiencia tratamos cada vez nos deja ver una gran multiplicidad de respuestas, habrá propuestas de índole racional, empírica, tecnológica, performativa, esotérica, entre otras, más sin embargo, son muchas las expresiones y soportes en el arte contemporáneo que han dado en explorar el arte como experiencia vital, en las que se están mezclando no sólo preceptos y denominaciones, sino también la experiencia sensible: “lo que distingue a la experiencia estética es la transformación de

resistencia y tensión, las emociones que en sí mismas son tentaciones hacia un movimiento inclusivo y de consumación”²³, este regreso a la estética se ha hecho evidente en algunas propuestas que responden a las necesidades de la época que han visto desgastada la experiencia del arte y que dan respuesta a la nueva subjetividad de esta era, a la necesidad de construir espectadores con un nuevo énfasis en el consumo estético como parte de la vida de los individuos inherente a las sociedades y como medio vital para poner en escena nuevos objetos y temas.²⁴

El arte como una experiencia estética que nos permite la capacidad de transfigurar la realidad, no sólo se nutre del imaginario y la fantasía, sino que nos permite apartarnos del exceso de realidad que comportan nuestras vidas y al mismo tiempo vincularnos a ella como espectadores, rompe la linealidad de lo ordinario y establece una temporalidad que le es propia y distintiva:

Hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones

²³ Cfr. John Dewey, *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura económica 1949, p. 315.

²⁴ Alexander Alberro, “Periodizar el arte contemporáneo”, en *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011, p. 168.

posibles; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido...²⁵

El mundo contemporáneo y sus intereses puede operar de mil formas diferentes alejadas de la parte más humana, más contingente, pero hay cierto tipo de expresiones artísticas y estéticas que suponen el libre uso de la imaginación, de las analogías, los símbolos y los sentimientos, entre ellos el amor, la tristeza y por supuesto la empatía; a este respecto la analogía nos permite a través de procesos no lineales la interconexión de ideas, pensamientos imágenes, sentimientos , hace sentido donde aparentemente no lo hay, inclusive las ciencias exactas la utilizan y si en ellas es útil, en el arte comporta todavía límites menos certeros, afortunadamente menos claros y por lo mismo más amplios, ya que en la capacidad de la mente/espíritu de reconocer conocimientos no ligados a leyes específicas, la complejidad que presenta el arte tiene lugar: “ahí donde lo separable y lo inseparable son inseparables²⁶”.

El arte otorga la capacidad de que el hombre haga a los objetos suyos, ya sea en el acto creativo o a través de la contemplación (pero no en un acto de posesión o consumo, sino de experiencia y empatía), que haga a su voluntad y conveniencia su universo personal. Cada hombre es el resultado de los productos culturales de su época e inevitablemente de su contexto local, cada obra de arte es por fuerza creada, entendida y asumida respecto de la

²⁵ Hans Robert Jauss, Pequeña apología de la experiencia artística, Barcelona , Ed. Paidós, 2002, p. 18.

²⁶ Morin, Op. cit. p.112.

socialización que a cada sujeto le es dado, en ello el artista pierde el dominio de la individualidad que es generalmente vinculada al acto creativo como un acto egoísta, el arte que es hecho para ser visto, manejado, expuesto y asumido por otros es una muestra del sentido de renuncia a la individualidad en la que se expone el autor de la obra como un miembro de una comunidad a la que por esa misma renuncia busca pertenecer, no haría ningún sentido exhibirse hacia los otros en el arte creado si no se buscara un objetivo: el rechazo, la aceptación o la absoluta incompreensión sólo hacen sentido en el acto mismo de renunciar al acto singular de la creación por la experiencia compartida en la recepción.

4. ALGUNOS ARTISTAS Y LA BÚSQUEDA DEL ESTADO POÉTICO²⁷

Entre más se dedica nuestra civilización a minar las relaciones con el otro, a anular al individuo y a convertirlo en parte de una gran cadena de consumo y producción: “Ante la mentira capitalista del confort, el lujo y el bienestar al alcance de todos, los artistas abanderan las alteridades no resueltas que escapan a las respuestas del sistema que sólo las invisibiliza, las niega, trata de desaparecerlas como si por ello no existieran”²⁸; podemos observar tendencias que se contraponen y buscan el pacto poético con la vida²⁹, arte que se inclina por demostrar que se puede y se necesita vivir una vida que no sólo sea pragmática, sino que haga que los individuos equilibren el lado prosaico y el lado poético de la existencia, que busquen no sólo el simple goce sino el goce de vivir, de conocer de ser.

Expresiones artísticas que utilizan las experiencias de vida y nociones sobre el amor y el vínculo las podemos encontrar en artistas como Sophie Calle ; ella ha tomado su propia vida, su intimidad, sus impresiones y vivencias como el punto de partida de su trabajo que desarrolla en múltiples medios:

²⁷ El concepto de la poiesis como parte de la experiencia estética “entendida como capacidad poietica”, designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquivada extrañeza”

²⁸ Yunuen Esmeralda Díaz, La feria de la carne, Itinerarios subversivos sobre el cuerpo en el arte contemporáneo. Estado de México, Fondo editorial Estado de México, 2012, p. 61.

²⁹ Morin, op. cit. , p. 157.

performance, video, archivo, fotografía, entre otros que cuentan, modifican, demarcan, enuncian e incluso truquean desde punto de vista de la artista su propia historia; algunas veces su identidad se atomiza, se vuelve múltiple al ponerse en juego, hace de sí misma su materia artística y/o se exagera el culto a la personalidad en el punto de localizar el drama y a su protagonista : nos convierte en perversos cómplices de su intimidad, revela y explota sus propios secretos, Sophie Calle se expone a sí misma como si fuera otra persona que no tuviese nada que ver con ella y desde esa distancia inclusive abusa de su propia construcción identitaria y manipula a su espectador, ¿es artista o sujeto de las acciones? ficción y realidad, mirar y ser mirado, lo público y lo privado, el miedo y los deseos, la impotencia y el dolor, son algunos de los lugares desde donde esta artista trabaja y se revela, haciendo evidente como la realidad no es lo que es, sino lo que queremos y podemos percibir de ella y cómo es posible manipularla para provocar en otros y en uno mismo desde la más franca empatía hasta la más cursi de las reacciones, el rechazo absoluto o el miedo ante lo inevitable: por ejemplo en las piezas en las que toma la muerte de su madre como un pretexto para la creación de una complicidad con el espectador, es el caso de *Pas Pu Saisir la Mort* 2007 ("*El último aliento, imposible de capturar*") (Fig. 42) en esta obra muestra una video-instalación en la que se ven captados los últimos momentos de la vida su madre, sin el vínculo no habría obra, apela a la cercanía a la noción del amor, piensa estéticamente el dolor y la experiencia de la muerte y por empatía podemos identificarnos con ella, y a su vez el arte nos permite ver de frente

situaciones que de otro modo no serían soportables porque posibilita la distancia al mismo tiempo que la identificación.



Fig. 42. Sophie Calle, *Ne pas pu saisir la morte*, video instalación, Video DVD 13', 2007. (<http://kijklees.blogspot.mx>)

Otro artista de origen croata, Igor Grubic abarca acciones que entremezclan lo político y el ámbito de las emociones, el trabaja en obras en las que los sujetos son vistos no sólo como objeto de la intención capitalista, sino como seres en los que se puede buscar la poesía, como en su serie de fotografías que presentó en el año 2012 en *Manifiesta*, en las que una serie de obreros son presentados como ángeles de las minas de Serbia (Fig. 43), el minero se convierte en un ídolo caído del capitalismo. “Son ángeles valientes que aceptan

la mortalidad y deben renunciar a sus alas”, reivindica el papel de los mineros serbios en la debacle del régimen de Milosevic³⁰ y les restituye un halo salvador en sus imágenes., como ésta tiene una serie de acciones en las que va desde tatuarse un corazón en el pecho, como poner cintas rojas en parques públicos, o teñir fuentes de rojo, con su proyecto que culminó en una exhibición titulada 366 Rituales de liberación, nos propone una exploración entre el ámbito público y privado, a través del concepto de “revolucionario solitario”, que unas veces se define en función de su interacción con otros y otras tantas en acciones privadas, aunque sus acciones siempre terminan en pequeños actos de fe, en realidad una parte que se relaciona con mi trabajo viene a partir del estado fundamental de su discurso no sólo visual, sino su postura como artista: “Soy un artista emocional, en el fondo todos los mensajes son sobre el amor, y no me da miedo que alguien se refiera a mi trabajo como patético ó ingenuo”.

³⁰ Slobodan Milosevic, presidente de Yugoslavia y Serbia desde 1989 hasta y 1997 y presidente de Yugoslavia de 1997 hasta el año 2000, conocido como “El carnicero de los Balcanes “ debido a su política bélica y de “limpieza étnica” .



Fig. 43. Igor Grubic, *Angels With Dirty Faces*, fotografía, 2006. (<http://cultura.elpais.com>)

CONCLUSION

En la medida que el arte es una consideración sobre una cosa o acción, y los objetos artísticos son productos de la consciencia de los sujetos sobre las afectaciones de su medio sobre sí mismos , “al descubrir su singularidad misma ha adquirido una consciencia de la humanidad integrándose en la condición humana al tiempo que la integraba en él”³¹ creo que el sujeto productor de obra está consiente de que esta percepción es subjetiva e implica un distanciamiento del sujeto que le da la capacidad de verse y analizarse a sí mismo, es parcial, nadie puede ser absolutamente consciente de todo, forma parte de las actividades intelectuales y está sujeta a errores, es frágil y se encuentra sometida al juicio del hombre, es diversa, y, en el arte actúa con una diferencia profunda en relación con otras disciplinas que le demandan exactitudes, en el arte enuncia su capacidad para evidenciar la experiencia del mundo, diverso, imperfecto, es una conciencia de aceptación en la que lo bizarro, indecente, imperfecto, triste, no es sujeto de perfección sino de aceptación del todo como parte de la riqueza de la condición humana.

Creo que en la cultura contemporánea es importante como una opción la presencia de un arte que refiera a la unidad mental-psíquica-afectiva, que hable de una cultura humanizadora posible en el mundo contemporáneo a través del vínculo, no sólo un vínculo amoroso o amistoso entre individuos, sino también con la obra , con su materialidad y su concepto, si, tal vez se haga

³¹ Morin, op. cit. , p. 123.

referencia al mundo individual y subjetivo, a los objetos como generadores de sentimientos, pero creo en esta subjetividad entendida como un poder para crear consciencia del hombre no sólo de sí mismo, sino también como una herramienta para entender el arte como una forma de conocimiento , asumir que el arte es un tipo de experiencia, lo que significa que los sujetos aprenden algo de sí mismos y del mundo, “que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia también cognoscitiva” ³².

³² H. R. Jauss , op. cit. , p. 14.

FUENTES DE CONSULTA

ALBERRO, Alexander (comp.), *¿Qué es arte contemporáneo hoy?*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2011. 340 pp.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2003, 341 pp.

BUTLER, Judith, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, 311 pp.

CANDAU, Joël, *Memoria e identidad*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1998, 203 pp.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, México, Tusquets editores, 2000, 375 pp.

CORDERO, Karen y SAENZ, Inda (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Oak Editorial, 2007, 429 pp.

DEWEY, John, *El Arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, 205 pp.

DIAZ, Esmeralda Yunuen, *La feria de la carne, Itinerarios subversivos del cuerpo en el arte contemporáneo*, Estado de México, Fondo editorial Estado de México, 2012, 90 pp.

GERGEN, J. Kenneth, *El yo saturado*, Barcelona, Paidós, 1997, 370 pp.

HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, 408 pp.

MARCHAN, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, 485 pp.

MORIN, Edgar, *El método 5 La humanidad de la humanidad: la identidad humana*, Madrid, Cátedra, 2009, 342 pp.

O'REILLY, Sally, *The body in contemporary art*, Londres, Thames and Hudson, 2009, 224 pp.

PERRY, Gill, *Themes in contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/ The open University, 2004, 326 pp.

ROBERT JAUSS, Hans, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002, 95 pp.

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *El medio técnico y urbano como tema actual del arte*, en Antología de estética y teoría del arte, México, UNAM, 1972, 485 pp.

VERGINE, Lea, *Body art and performance, the body language*, Milán, Skira, 2006, 296 pp.

WARR, Tracey, *The artists body*, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 2000, 304 pp.

CATÁLOGOS

BUTLER, Cornelia, *WACK! Art and the feminist revolution*, Los Angeles, The MIT press, 2007, 511 pp.

COMAR, Pilippe, *Figures du corps à l' École de Baux-Arts*, París, Beaux-arts de Paris les Editions, 2009, 512 pp.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, España, Taschen, 2005, 353 pp.

KASTNER, Jeffrey, *PLOP*, Merrel, Nueva York, 256 pp.

V.V.A.A. *Louise Bourgeoise, Memoria y Arquitectura*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 260 pp.

V.V.A.A., *Tim Hawkinson*, Nueva York, ed. Harry N. Abrams, 2005, 223 pp.

RECURSOS DIGITALES

ALARIO, Ma. Teresa, *Nos miran, Nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)*, Valladolid, 2001.

Fuente: www.fyl.uva.es/.../Nos%20miran%20_Nos%20miramos_T_Alario.pdf

Consultado el 25 de abril de 2012.

ESCUADERO, Jesús Adrián, *Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)*, Barcelona, 2003.

Fuente: <http://hernanmontecinos.com/2010/03/08/esteticas-feministas-contemporaneas-o-de-como-hacer-cosas-con-el-cuerpo/>

Consultado el 18 de abril de 2012

LAGARDE, Marcela, *identidad femenina*, Madrid 1990.

Fuente: incidejoven.org/wp-content/uploads/2010/.../Identidad-femenina.pdf, consultado el 20 de septiembre del 2011.

REVISTAS:

MEDINA, Cuauhtémoc, *Contemp(t)orary: Eleven Thesis*, en *e-flux Journal What Is Contemporary Art*, Sternberg Press, 2009, pp. 10-21.

TESIS

LARREA PRINCIPE, IRATXE, El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas, dirigida por Elena Mendizabal Egialde, tesis doctoral inédita, Facultad de Bella Artes, Universidad del País Vasco.2.007, consulta: 3 de febrero 2012.

SAN CORNELIO ESQUERDO, Gemma, *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital*, Tesis de Doctorado, Universidad Politécnica de Valencia, 2002, Disponible en: <http://cartapsi.org/spip.php?article15> , consulta: 4 de enero 2012.

IMÁGENES DE INTERNET cap. 1:

Magdalena Abackanowicz:

<http://artnausea.blogspot.com/2011/04/magdalena-abakanowicz.html>

Louise Bourgeoise:

http://www.worcesterart.org/Exhibitions/Past/louise_bourgeois.html

Annette Messenger:

<http://premierartscene.com/magazine/sexuality-transcendence-in-kiev/>

Christian Boltanski:

<http://arte-actual.blogspot.com/2010/05/christian-boltanski-la-memoria-y-la.htm>

Tim Hawkinson:

<http://blog.art21.org/2010/06/24/bikes-bodies-and-blastulas-tim-hawkinson-talks-about-his-new-work/>

Ilya Kabakov:

<http://www.mutualart.com/Artwork/Die-Toilette--Het-toilet-/E603ECCFEC1FCA99>

Marina Abramovic:

<http://lapinturamuerta.blogspot.com/>

Gina Pane:

<http://juliahountou.blogspot.com/2009/10/autoportraits-de-gina-pane-julia.html>

Janine Antoni:

<http://www.artnet.com/magazine/FEATURES/saltz/saltz10-2-4.asp>

María Ezcurra:

http://www.corneta.org/No_20/corneta_seminario_equidad_de_genero_en_accion.htm

IMÁGENES DE INTERNET cap. 2:

Janine Antoni.

<http://weeklyartist.tumblr.com/post/5810958818/janine-antoni-saddle-full-raw-hide-cast-of>

Nelly Agassi

<http://www.hadasmaor.com/images/photos/nelly-agassi-palace-tears/nelly-agassi1.htm>

Jana Sterback

http://a405.idata.over-blog.com/5/02/32/33/vestido_carne_jana_sterbak.jpg

Caroline Broadhead.

<http://www.photostore.org.uk/usPOST.aspx?WORKID=124757>

Magdalena Abakanowicz

<http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/BlackEnvironement.php>

Sophie Calle

<http://blog.taxiartmagazine.com/2012/02/7817/>

Bobby Baker.

<http://dailylifeltd.co.uk/previous-work/daily-life-series-1991-2001/daily-life-series-1-kitchen-show/>

Oleg Kulik.

<http://www.felixtrust.com/live2.htm>

IMÁGENES DE INTERNET cap. 3:

Sophie Calle:

<http://www.flickr.com/photos/eglantine/1492143590/>

Igor Grubic:

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/12/actualidad/1344792806_554038.htm

ml