



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MIRADAS CORPORALES:
LA EXPERIENCIA FEMENINA EN EL ARTE
DE CARLA RIPPEY (1982-1992)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:
ÁGUEDA LUCÍA JABER URQUIZA

TUTORA:
DRA. CRISTINA ELENA RATTO

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022.





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.

*A mi madre, a mis hermanas,
y a todas las mujeres que cultivan
su libertad de crear.*

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi familia, por su apoyo incondicional.

A mi padre, por cuidar siempre de mí y de la familia, y a mi hermano, por la ayuda y risas que siempre está dispuesto a ofrecer.

A mi madre, Estela Urquiza Almanza, por darme cuerpo, palabra y las enseñanzas más vitales que una hija puede aprender.

A mi maestra y tutora, la Dra. Cristina Elena Ratto, por brindarme su apoyo y a quien siempre le tendré una profunda admiración como profesora, historiadora, mujer y ser humano.

A las profesoras miembros del jurado, la Dra. Lucrecia Infante Vargas, la Mtra. Rebeca Julieta Barquera Guzmán, la Dra. Claudia Soledad Gómez Cañoles, y la Dra. Mónica Haydee Amieva Montañez, por sus lecturas y valiosos comentarios al presente trabajo.

A Carla Rippey, por ser la artista que eres y por darme la confianza para acercarme a ti, a tus obras y a tus palabras.

Al Dr. Luis Vargas Santiago, por su apoyo y por brindarme la posibilidad de conocer a Carla Rippey.

A todas mis compañeras y amigas, por compartir tanto conmigo en los últimos años, enseñarme lo que es vivir para una misma y recordarme que la historia también la hacemos *nosotras*.

A mis caracolas, por toda la amora que creamos cada día. Especialmente a mis entrañables amigas Mariana y Raquel, por abrazarme cuando más lo necesité, escucharme y amarme incondicionalmente.

A Margarita, Nayeli, Andrea, Yule, Saki, Monse, Nichte y Mitzy, por sus valiosas lecturas a mi trabajo y sus palabras de aliento.

A Tulio, por acompañarme y cuidarme durante estos años de amistad.

A Nisha y Benito, mis compañeros peludos, por apacharme durante los tiempos pandémicos en los que escribí esta tesis y sacarme una que otra sonrisa en el proceso.

Al proyecto PAPIIT IN405920, *¿En los márgenes de la ciudad letrada? Estudiantes y mujeres religiosas en la Nueva España. Siglos XVI-XIX*, por permitirme formar parte de su equipo y brindarme la beca de titulación gracias a la cual pude realizar el presente trabajo. Especialmente a la responsable del proyecto, la Dra. Adriana Álvarez Sánchez, por todo su apoyo.

Finalmente me gustaría agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, así como a las profesoras y profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, por darme la formación como historiadora y por inspirarme cada día.

Índice

Agradecimientos	I
Introducción	2
Capítulo I. La mirada transgresora	19
La imagen del cartel.....	21
La mujer como signo.....	24
Política sexual del <i>mirar</i>	27
Transposición y resignificación de la presencia.....	30
La mirada femenina: una mirada transgresora.....	39
Capítulo II. Arte y erotismo femenino: <i>El sueño de la razón</i>	42
El sueño.....	46
El cuerpo liminar, umbral de lo simbólico.....	48
<i>El sueño de la razón</i> ya no produce monstruos.....	56
Cuerpo y erotismo.....	58
Capítulo III. La erupción de <i>ver</i> y <i>ser vista</i>	66
El gesto de ocultamiento.....	68
Oscuridad y creación.....	72
El Parícutín.....	75
El llano sombrío.....	81
La mirada circular: un arte <i>en relación</i>	85
Reflexiones finales	92
Anexo: Entrevista	97
Fuentes y Bibliografía	120

Introducción



f. 1 Carla Rippey, *Historia III*, de la serie “Cinco historias”, 1993, grafito sobre papel, 50 x 50 cm.

La sensación de extrañeza invade cuando una observa la obra de Carla Rippey. Estos enigmas de luz y sombra me sumergieron desde el primer instante en las historias no contadas de estas mujeres alguna vez retratadas por hombres, ahora vistas desde unos ojos diferentes.

¿Qué sucede cuando una mujer se muestra en su propio mirar? Yo diría que brota un autorretrato. Muchas veces he pensado que toda creación tiene un poco eso; siempre dejamos, aunque sea un rastro apenas visible, algo de nosotras mismas. Me atrevo a decir que la obra de Carla, estos sueños vueltos imágenes, tienen mucho de autorretrato, porque son experiencias narradas desde lo íntimo, desde las entrañas del cuerpo. Pero no sólo son miradas en las que la artista se muestra a sí misma, lo particular de estas imágenes es que nacen a través de las otras, de esas mujeres capturadas por la luz que, como Carla y también como yo, tenían un cuerpo propio,

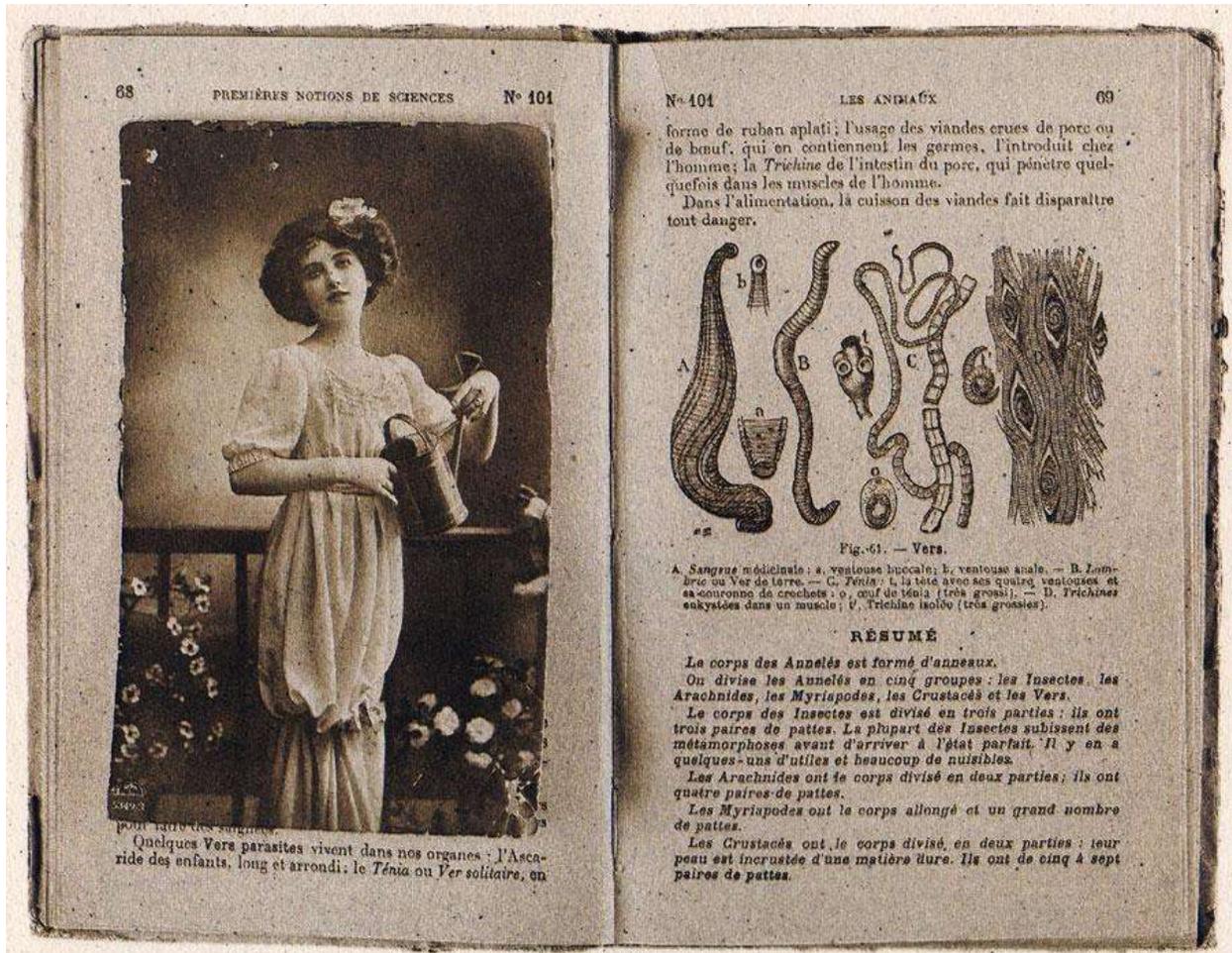
sentían vergüenza, miedos, deseos, se veían en sus propios sueños, como a través del espejo, de esa mirada tan compleja y a veces tan oscura, que tenemos las mujeres cuando vemos hacia adentro.

Puedo hablarles de estas imágenes porque atraviesan mi propio espejo, no sólo como observadora o como historiadora, sino también y, sobre todo, de mi experiencia como mujer. Es desde aquí que nació mi inquietud por descifrar a esta artista y a las mujeres que retrata, o más bien, que rescata. Y desde ese mismo lugar, porque no podría ser de otra manera, les hablaré de la mirada.

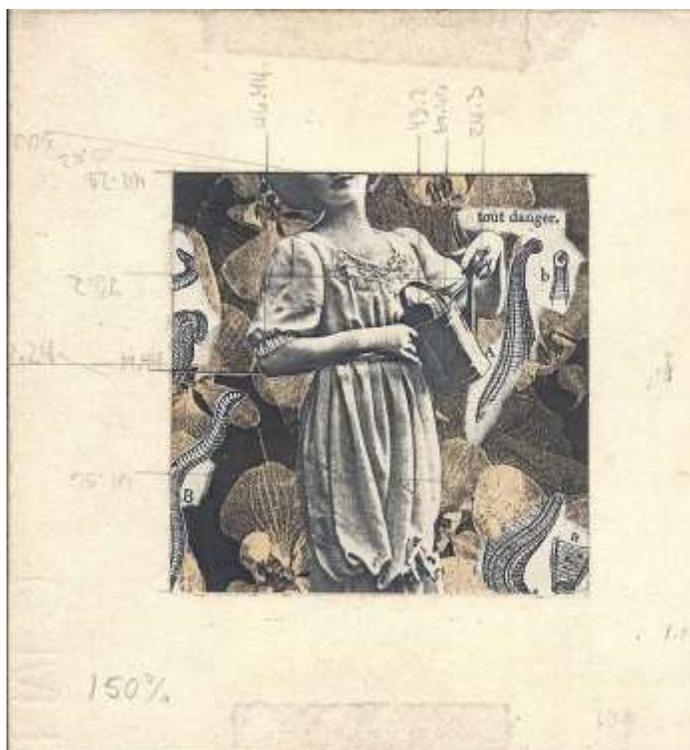
Podemos observar el trabajo de esta artista como una narrativa fragmentada, una exploración histórica e imaginativa de las imágenes y de las experiencias que subyacen en ellas, un testimonio emotivo al que nos invitan. Somos testigos de las sombras que envuelven a las mujeres retratadas, de sus miradas ocultas, sus cuerpos entrevistos; la quietud inmanente de estados contemplativos, vulnerables, íntimos. Se trata de presencias ambiguas que nos sugieren, nos ofrecen apenas un vistazo de una historia oculta. Estas miradas vueltas imágenes nos hablan de las mujeres que permanecían cautivas en fotografías, representaciones encontradas, —quizá por casualidad, quizá por el camino de ensoñaciones y sus ecos invisibles— por la mirada de una artista que busca un reflejo en las otras. El reflejo que cobra vida a través de un lenguaje propio, un estilo íntimo que logra ser puente: mediar la experiencia no sólo entre la obra y quien la observa, sino entre la misma artista y la espectadora, entre la que busca y la que es encontrada, entre la mujer que mira y aquella que se vuelve mirada.

Una de las particularidades de esta artista es su interés por el mundo histórico de las imágenes, el ir hacia el pasado para suscitar el encuentro con aquello acontecido y fragmentado que permanecía en latente olvido. La artista encuentra imágenes que le generan algo que acontece en el cuerpo —memorias, ecos— y desde esa relación dota de nuevas vidas a las fotografías, a las mujeres encontradas en postales viejas o revistas antiguas. Ella, a través de la manipulación de estas fotografías, subvierte su sentido original, muchas veces creado desde una óptica masculina y masculinizante, para remplazarla por un diálogo, corporal e íntimo, con las mujeres que esperaban ocultas; entrar a la escena y develar un fragmento de aquello que subyace al fondo de la imagen y de una misma.

Así, la dimensión material de la imagen se vuelve algo central. A través de la intervención, transposición, yuxtaposición y encuadre, Rippey transforma a la mujer como signo para devolver a la mujer como creadora de significado. Reinterpreta la fotografía desde el dibujo o el grabado para mostrar ese algo no visto, ese algo no dicho, que habita en la experiencia.



f. 2 Imágenes previas para la creación de la obra *Tratado del jardín*, archivo personal de Carla Rippey.



f. 3 Maqueta para la obra *Tratado del jardín*, archivo personal de Carla Rippey.



f. 4 Carla Rippey, *Tratado del jardín*, 1985, grafito sobre papel, 100 x 100 cm, col. Kevin Marcier.

En esta reinterpretación de las imágenes, la artista también recupera y reinterpreta la tradición visual, tanto a nivel personal, como con el mundo del arte. Sus recurrencias temáticas y estilísticas nos llevan a un diálogo con una serie de tópicos visuales provenientes de la tradición artística, la cual es recuperada, pero desde unos ojos diferentes. Asimismo, podemos entender la obra de Carla Rippey, específicamente su trabajo durante la década de los ochenta y parte de los noventa, como una indagación en la intimidad de las mujeres, exploración que se ve acompañada por temas como el sueño, el erotismo, e incluso la creación. Procesos propios de las mujeres que son enunciados mediante metáforas que toman forma y sentido a través del cuerpo, su develamiento y ocultamiento.

Estamos ante un ejercicio crítico y creativo que enuncia una mirada diferente: la mirada de las mujeres. De esta manera, al sumergirnos en la imagen desde su articulación visual y al profundizar en ella gracias a elementos como la técnica, la intertextualidad, el testimonio personal y artístico de la autora, así como el horizonte visual en el que se inserta como expresión artística en el México de los años ochenta; la obra de Rippey se convierte en un fragmento testimonial de un fenómeno histórico constantemente olvidado por las historias del arte: la experiencia de las mujeres en la producción artística y en la construcción de visualidades.

A partir de esta mirada es que nace esta tesis, un estudio histórico-visual en el que analizaré en detalle una parte de la obra de Carla Rippey, artista visual que radica en México desde 1973; me centraré en las imágenes producidas entre 1982 y 1992, específicamente en tres de ellas: *La dama del cartel*,¹ *El sueño de la razón*² y *El Paricutín*.^{3 4}

Una mirada histórica al trabajo de esta artista me permitirá indagar y complejizar cuestiones en torno a la experiencia corporal de las mujeres, una experiencia que se refleja y re-articula tanto

¹ Carla Rippey, *La dama del cartel*, 1982, grafito sobre papel, 49 x 99 cm, col. José Ludlow, Museo de Arte Carrillo Gil (ver f. 5).

² Carla Rippey, *El sueño de la razón*, 1991, grafito y prismacolor sobre papel, 110 x 140 cm, col. particular (ver f. 10).

³ Carla Rippey, *El Paricutín*, 1991-1992, grafito y prismacolor sobre papel, Tríptico, 80 x 60 cm, 100 x 70 cm, 80 x 60 cm, col. particular (ver f. 20).

⁴ Decidí trabajar con estas tres imágenes dado que pertenecen a un período en particular (1982-1992), período en el cual Rippey profundizó en un estilo, es decir, en un lenguaje visual propio para tratar una temática que me interesa especialmente: la experiencia de las mujeres en la intimidad. Además de esto, las tres imágenes son resultado de un proceso técnico complejo, en cuanto al tratamiento que se le da a los materiales y el proceso de resignificación que conlleva. Aunque las imágenes muestran notables diferencias en términos formales y compositivos, también poseen similitudes; el cuerpo es un punto clave, formal y conceptualmente hablando, por lo que las diferencias entre cada obra, como explicaré más adelante, me ayudan a abordar distintas temáticas que rodean a la experiencia íntima del cuerpo.

en el ámbito del arte, como en expresiones visuales más amplias. En este estudio mostraré cómo las imágenes de Carla Rippey nos introducen en complejas dinámicas visuales a través de las cuales se construyen reflexiones sobre las vivencias íntimas de las mujeres. Aquí, el cuerpo toma un lugar protagónico; se trata de una recurrencia temática cuyas formas nos introducen a la mirada. El cuerpo y la exploración de sus representaciones, nos llevan a mundos eróticos y oníricos, atmósferas ambiguas que retratan momentos íntimos y femeninos, pero desde una mirada crítica, la mirada de la artista mujer que da cuenta de la experiencia que hay detrás de aquellas jóvenes representadas por hombres, tanto en imágenes eróticas y publicitarias, como a través de tópicos comunes del arte pictórico europeo.⁵

Los procesos de transposición fotográfica que lleva a cabo Rippey, así como las cadenas intertextuales que construye con otros artistas y tópicos visuales, revelan una tensión consciente entre las miradas que atraviesan a la mujer —tanto la de los hombres que la observan, como la de la mujer que se mira a sí misma, con reconocimiento, extrañeza, o un poco de ambas—. En este sentido, mediante el estudio del proceso creativo, vinculado íntimamente a la técnica y a la materialidad, podemos vislumbrar una serie de reflexiones en torno al cuerpo y a las experiencias que éste entraña.

A través del estudio del arte de Carla Rippey pretendo abrir una pregunta importante: ¿Cómo se significa la experiencia de las mujeres en los procesos de creación artística? Para profundizar en esta cuestión me preguntaré también lo siguiente: ¿De qué forma la artista articula un discurso visual sobre la corporalidad de las mujeres, el erotismo y el arte? y ¿cómo es que ciertas experiencias corporales se enuncian y se vuelve generadoras de un lenguaje visual propio? Dichas preguntas me ayudarán a desentrañar las miradas de las mujeres, miradas sobre las que vale la pena reflexionar para entender sus propias lógicas y potencialidades, tanto artísticas como históricas.

En cuanto a los estudios previos sobre la obra de esta artista se pueden revisar sobre todo trabajos realizados por especialistas de arte, entre quienes se encuentran Margo Glantz y José Manuel Springer, Enrique Franco Calvo, Teresa del Conde, Jorge Alberto Manrique, Luis Carlos Emerich, Olivier Debrouse y Lorena Zamora. Sin embargo, la mayoría de estas indagaciones consisten en breves textos que, si bien contienen reflexiones valiosas sobre la obra visual de esta artista, conforman lecturas poco extensas, en su mayoría inscritas a la crítica del arte.

⁵ Específicamente hay un diálogo con elementos visuales de finales del siglo XIX e inicios del XX.

Podemos dividir estos textos críticos en tres conjuntos; dentro del primer conjunto se encuentran aquellos estudios que acompañan los catálogos de diversas exposiciones, como es el caso de la entrevista de Carlo E. Palacios en *Carla Rippey. Resguardo y Resistencia (exposición retrospectiva 1979-2016)*, los textos de Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique en *El sueño que come al sueño* o el de Olivier Debrouse en *El uso de la memoria*.

En un segundo conjunto tendríamos breves reseñas o artículos publicados en medios hemerográficos, entre los que destacaría principalmente los escritos de Enrique Franco Calvo, Margo Glantz, José Manuel Springer, Luis Carlos Emerich y Emilio García Montiel. Estos textos, aunque breves, buscan dar cuenta de aspectos específicos de la obra de la artista visual, como es el caso de “Carla Rippey: la melancolía perpetua” de Enrique Franco Calvo. En este artículo, situado desde el ámbito de la crítica de arte, el autor indaga en la obra de esta artista a partir del concepto de melancolía; con esto, inserta el arte de Rippey en las inquietudes estéticas de Occidente en el siglo XX a partir de temas como la muerte y la locura, así como de una similitud conceptual con el decadentismo moderno a través de conceptos como el *hasstío* de Rimbaud, el *tedio* de Gautier y el *spleen* de Baudelaire.⁶

Un tercer conjunto consiste en estudios más extensos, generalmente toman la forma de libros o tesis, en los cuales se aborda en términos generales el trabajo artístico de Carla Rippey. Estos trabajos se centran en temas más amplios, como las mujeres en la gráfica durante los años ochenta en México, o el imaginario visual femenino, por lo que se aborda la obra de Rippey de forma parcial, aunque no por eso menos rigurosa. Dentro de este conjunto se encuentra el texto de Lorena Zamora, historiadora del arte quien dedica una parte a Rippey en su libro *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. Bajo esta mirada, inscrita en la historia del arte contemporáneo y desde un enfoque de género, Lorena Zamora hace una breve indagación en la vida y obra de Carla Rippey, al introducirla en lo que ella denomina un “imaginario femenino” en la plástica mexicana de finales del siglo XX.

Además de estos estudios en torno a Carla Rippey, su obra no ha sido estudiada a profundidad; la mayoría de los textos son breves y, al estar inscritos dentro del ámbito de la crítica de arte o de la curaduría, son de carácter apreciativo.⁷ Bajo esta perspectiva, me parece que el

⁶ Enrique Franco Calvo, “Carla Rippey: la melancolía perpetua” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Ciudad de México, marzo de 1996, núm. 542, p. 30.

⁷ Aunque no se trata de un texto publicado, me gustaría mencionar como referencia la exposición *Carla Rippey: cosas que pasan*, realizada en el marco del seminario-taller “Despatriarcalizar el archivo”, Biquini Wax EPS. Se trató de

potencial reflexivo del trabajo de esta artista amerita un estudio más extenso y profundo, desde una mirada que articule los problemas centrales que la misma obra sugiere y que aporte a la comprensión histórica de una experiencia de las mujeres en el arte.

Cabe mencionar que esta investigación se inserta en una serie de propuestas críticas que han visibilizado las experiencias y producciones de las mujeres artistas, así como desmontado las lógicas discursivas de la historia y teoría del arte. Se trata de una tradición que parte del pensamiento feminista y que se remonta hasta los años sesenta. En este sentido, me gustaría recuperar una serie de textos importantes que preceden a estas reflexiones. En el ámbito argentino tenemos libros como el de Andrea Giunta;⁸ un esfuerzo que visibiliza y reflexiona sobre distintas expresiones artísticas en el contexto latinoamericano, manifestaciones que, en lo visual, transformaron el ámbito de lo simbólico a través de una serie de conceptualizaciones corporales. A través de una mirada histórica y feminista, Giunta aborda a distintas artistas a la vez que indaga en la relación entre el arte y el feminismo, y en cómo inciden en la construcción de lo que la autora denomina políticas de representación.

Asimismo, me gustaría hacer mención de la exposición, y posterior publicación, *Radical Woman : Latin American Art, 1960-1985*, co-curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill en 2017. Dicha exposición hace una revisión histórica de diversas manifestaciones artísticas realizadas por mujeres chicanas y latinoamericanas. Se rescató el trabajo de 120 distintas artistas provenientes de Estados Unidos y diversos países de América Latina, dentro de las que se encuentran Marta Minujín, Lygia Clark, Daniel Eltit, Paz Errázuriz, Graciela Iturbide y Ana Mendieta, entre muchas otras. Este viaje por el arte de mediados del siglo XX, tiene como intención repensar el hacer artístico de las mujeres dentro de la historia cultural latinoamericana al dar cuenta del complejo marco teórico y crítico que merece.⁹ Ámbitos como la representación de las mujeres, los feminismos, lo erótico y las corporalidades, fueron temáticas recurrentes en la exposición, por lo que me parece pertinente considerar estas revisiones críticas, en este caso desde

una muestra expuesta en 2020 que tuvo como tema central la memoria afectiva de la artista resguardada en fotografías, maquetas fotomontajes, cartas, poemas, notas y cuadernos de apuntes, entre las décadas de 1970 y 1990. Roselin Rodríguez y Natalia de la Rosa, “Carla Rippey: cosas que pasan”, en *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 4 de marzo de 2020, consultado el 11 de diciembre de 2021, <https://artishockrevista.com/2020/03/04/carla-rippy-cosas-que-pasan/>

⁸ Andrea Giunta, *Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2018, 295 p.

⁹ Nika Simone Chilewich, “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985, en el Hammer Museum, Los Ángeles, EE.UU.”, en *Terremoto*, 28 de septiembre de 2017, consultado el 11 de diciembre de 2021, <https://terremoto.mx/online/radical-women-latin-american-art-1960-1985-at-hammer-museum/>

la historia del arte feminista y la curaduría, como parte de los antecedentes de la presente investigación.

En cuanto a revisiones más generales dentro de la historia del arte feminista, me gustaría incluir el trabajo de Patricia Mayayo. En su texto *Historias de mujeres, historias del arte*, la historiadora española parte de la posibilidad de hallar una multiplicidad de lecturas feministas encarnadas en diversas subjetividades, pero siempre se trata de subjetividades que parten de la experiencia.¹⁰ Bajo ese entendido la autora narra historias del arte, en plural, a través de la práctica artística de distintas mujeres. Esto, desde una perspectiva crítica y como una forma de intervención al discurso histórico institucional.

Otro libro que precede el posicionamiento crítico de la presente investigación, es la compilación realizada por Karen Cordero e Inda Sáenz.¹¹ Esta obra se propone recuperar y difundir distintas perspectivas de análisis históricos-estéticos desde los feminismos. Se trata de un diálogo diverso entre autoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Laura Mulvey, Janet Wolff y Mira Scho, y artistas como Mónica Mayer y Magali Lara. El libro recupera un conjunto de reflexiones, propuestas y diálogos centrales en cualquier esfuerzo que vele por una despatriarcalización del arte, de sus teorías y de su historia.

Actualmente, contamos con una larga tradición de críticas, historiadoras y artistas, que se remonta a la década de los setenta y donde ha permeado una preocupación por el estudio del arte realizado por mujeres; investigadoras como Karen Cordero, Griselda Pollock, Mary Garrard, Linda Nochlin, Siri Hustvedt, Patricia Mayayo, Andrea Giunta, Rían Lozano, entre muchas otras, desarrollan perspectivas críticas imprescindibles para continuar con el replanteamiento de otro tipo de historias del arte y de estudios visuales.^{12 13}

¹⁰ Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 15

¹¹ Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 430 p.

¹² Me gustaría destacar las aportaciones de Mary Garrard y Norma Boudé: "Introduction: Feminism and Art History", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, [1ra. ed. 1982], Londres y Nueva York, Routledge, 2018. Norma Broude y Mary Garrard, "Introduction: The Expanding Discourse", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, [1ra. ed. 1992], Londres y Nueva York, Routledge, 2018. Norma Broude y Mary Garrard, "Introduction: Reclaiming Female Agency", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History After Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 1-25.

¹³ Me gustaría incluir como parte de las historiadoras del arte que actualmente dialogan sobre el lugar de las mujeres en este ámbito a la Dra. Rían Lozano, cuyas propuestas de investigación también abordan temáticas similares como los feminismos, la corporalidad y las contra-representaciones dentro de la cultura visual. *Vid.*, Rían Lozano, "Cuerpos políticos y contra-representaciones", *Investigaciones fenomenológicas*, vol. 2, 2010 (Cuerpo y alteridad), https://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.02/pdf/24_LOZANO.pdf

Si bien no hay muchos trabajos que complejicen el arte de Carla Rippey en cuanto a los problemas centrales que la misma obra sugiere, existe una amplia genealogía (aunque quizá poco sistematizada) de historiografía crítica del arte, la cual nos ofrece muchas reflexiones para comenzar a situar históricamente la práctica de diversas artistas en nuestros territorios. Ante este panorama rescataré algunas propuestas críticas que nacen desde la historiografía del arte feminista. Sin embargo, también retomaré algunas perspectivas de los estudios de Cultura visual, específicamente al entender la visualidad como algo similar a un lenguaje; las imágenes poseen una serie de rasgos visuales (una especie de gramática y retórica) que articulan una determinada re-presentación de lo real, un discurso que se construye a través de la mirada. En este sentido, las miradas son las que hacen a las imágenes —tanto en su creación como en sus interpretaciones—, es decir, las miradas articulan una serie de discursos desde horizontes históricos complejos. Es entonces, en las imágenes, donde observamos indicios de estas miradas, así como de sus cruces y tensiones, y, a partir de esto, podemos desentrañar ciertos aspectos de la realidad humana.

Sin embargo, en la imagen misma pervive una presencia, una vitalidad, una mirada que se devuelve y actúa sobre quien observa. En este sentido, el problema de lo visual gira en torno a lo que dicen los objetos mismos, es decir, se trata del papel activo del objeto en el vaivén de la experiencia, el volver a la condición existencial de la imagen misma.¹⁴ Bajo esta perspectiva, el análisis formal se vuelve central; el observar sistemáticamente una imagen para dar con algún indicio de aquello que comunica, de las miradas que la construyen (incluyendo la nuestra) y de las dinámicas sociales y simbólicas en las que están envueltas. No obstante, esto no quiere decir que bajo este modelo de análisis una investigación permanezca únicamente en el plano de la observación formal, sino que esta misma observación recupera a la imagen como testimonio histórico cuya lectura profunda puede dar cuenta de la experiencia humana.

A esto debemos agregar el problema de la *écfrasis*, puesto que nuestra materia prima son imágenes y nuestra principal estrategia explicativa son las descripciones. Así, las interpretaciones históricas de cualquier imagen se insertan en una relación asimétrica entre la experiencia visual y las competencias verbales. Desde los planteamientos de autores como Baxandall y Moxey en torno a la problemática relación entre la experiencia visual y el lenguaje verbal, entendemos al lenguaje como el medio que estabiliza la significación de nuestras experiencias, pero también, el hecho de

¹⁴ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Trad. de Ander Gondra Aguirre, Barcelona, Sans Solei Ediciones, 2015, p. 99.

que la experiencia visual es irreductible a éste.¹⁵ Sin embargo, retomando a Moxey, la *écfrasis* revela el espacio existente entre la materialidad de la obra y aquello que resulta invisible o está potencialmente detrás de ella, con el fin de transformar lo material en significado a través de la imaginación.¹⁶ De esta manera, palabras e imágenes continúan imbricadas de forma compleja, no sólo en nuestros esfuerzos histórico-interpretativos, sino también dentro de la misma producción visual

En el caso del arte de Carla Rippey es necesario hacer un análisis intertextual, puesto que la artista recupera una serie de temas y motivos iconográficos de otras obras y artistas, así como fragmentos literarios (generalmente de autores ingleses y mexicanos) que relaciona con sus imágenes creando un diálogo complejo. Por ello es imprescindible rastrear las relaciones visuales y literarias con las que le da forma y sentido a sus imágenes. Por otro lado, el aspecto técnico es central, gran parte del trabajo de Rippey fue realizado a través de un proceso de transposición o intervención fotográfica; las relaciones visuales y conceptuales en las que indagó a través de técnicas y medios diversos son esenciales para comprender su mirada en torno a la experiencia de las mujeres.

En relación con el estudio específico de los procesos técnicos de estas expresiones, vale la pena recuperar el concepto de “presencia” desarrollado por David Freedberg. En los procedimientos implicados en la creación de estas obras, especialmente en el caso de *La dama del*

¹⁵ El diálogo entre Baxandall y Moxey resulta complejo pero enriquecedor. Por un lado, Baxandall explora la asimetría entre el pensamiento visual y pensamiento verbal en términos de la explicación histórica. Enfatiza el hecho de que el ejercicio descriptivo es un ejercicio explicativo: nuestras descripciones no son recreaciones de la imagen como tal, sino recreaciones de nuestras observaciones, o más precisamente, de nuestras explicaciones de la imagen.

La explicación verbal se vuelve entonces mediación para la comprensión de realidades visuales particulares.

Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Trad. de Carmen Bernardez Sanchis, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, p. 19-24. Sin embargo, no se resuelve esta asimetría al leer los planeamientos de Moxey, ya que, a través del giro icónico y la fenomenología de la imagen, encontramos algo que pervive, algo que excede el significado de la imagen misma. Entramos entonces en un vaivén entre la representación y la presentación. Moxey redefine al objeto artístico y pone especial atención a este vaivén, “este ir y venir entre la pintura y la mirada [que] insinúa un significado, pero a su vez lo retiene. Miramos la obra [no obstante], para nuestra sorpresa, ella nos devuelve la mirada.” La irreductibilidad de lo visible se reafirma así en el poder especular y performativo de la imagen. *Ibíd.*, p. 144.

¹⁶ “Lo que la *écfrasis* hace es traducir el potencial de la imagen en significado.” Para llegar a esta reflexión en cuanto a la cualidad translúcida de la *écfrasis*, es interesante la lectura que Moxey hace de Mitchell; Moxey habla de una opacidad que surge ante la autonomía de la experiencia visual al no poder volverse transparente por medio de las palabras. Sin embargo, la *écfrasis* continúa siendo la mediación necesaria para explicar históricamente una imagen. En ese sentido, la reflexión apunta a que hay un momento de transparencia, en palabras de Bohem “la percepción significa saber más, saber otras cosas y saber de otro modo. Se mantiene abierta, de modo que la alteridad visual de la imagen, sobre la que llama la atención, permanece siempre a la vista”, es decir, la *écfrasis* “actúa como medio para hacernos entender el proceso mediante el cual se produce el significado visual”, nos dice “cómo una imagen se ha abierto a una interpretación.” *Ibíd.*, p. 154-155, 157-158.

cartel —dibujo hecho a partir de la intervención a una fotografía publicitaria de 1955 que retrata a una mujer sexualizada—, se muestra una determinada *actitud* por parte de la artista, una exploración que pone en tensión la posesión y el deseo de la mirada masculina provocados por imágenes de esta índole, con una mirada que las transgrede dotándolas de nuevas significaciones. Así, al observar los elementos formales del dibujo y dilucidar la forma en la que la imagen original fue intervenida, manipulada e incluso agredida, se puede indagar no únicamente en las reacciones y actitudes de la artista ante la imagen, sino en cómo partió de su manipulación para construir algo distinto, es decir, el cómo la destrucción se transforma en un acto creativo donde destruimos presencias y creamos nuevas.¹⁷

Para explorar estas cuestiones también es necesario realizar una problematización teórica. Mi intención es hacer un estudio histórico-visual que sea crítico ante las lógicas patriarcales, tanto del discurso visual como del académico, por lo que otro nivel del problema es la teoría: establecer cuáles son los límites y alcances de las reflexiones de los estudios de cultura visual y cómo, a través de una perspectiva feminista, específicamente hablando del pensamiento de la diferencia sexual, se puede llegar a una mirada más profunda en torno a la experiencia histórica de las mujeres y las formas que tiene de significarse en el arte. Así, la pregunta por las tensiones y puntos de encuentro entre los estudios visuales y las miradas feministas, se vuelve central para este escrito.

Por tanto, esta tesis se suma a los esfuerzos por re-hacer una historia que enuncie, como lo propone el pensamiento de la diferencia sexual, la experiencia de las mujeres y cómo se manifiesta en ella el sentido libre de la diferencia femenina.¹⁸ La comprensión de la mirada como portadora de experiencia, en este caso, de la experiencia de las mujeres, entendida y explorada desde su diferencia, nos permite acercarnos a una expresión artística capaz de desmontar una serie de prácticas e ideas en torno al arte y a su historia. Se trata de la construcción de una visualidad crítica que reflexiona sobre una vivencia íntima y sumamente compleja, una experiencia creativa que se expresa en miradas corporales y eróticas, miradas que enuncian otras vías para hacer arte, así como de significarlo en el campo de las visualidades. De la misma manera, esta experiencia creativa recurre a una indagación

¹⁷ David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contras las imágenes*, Trad. de Mariana Gutiérrez De Angelis, Buenos Aires, Vitoria- Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 75-77.

¹⁸ María-Milagros Rivera Garretas, “¿Qué es la diferencia sexual?” en *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 13-21. Cabe resaltar que en varios momentos utilizo el concepto de “lo femenino, esta concepción no debe confundirse con “feminidad” (aquel discurso construido desde la lógica patriarcal para establecer a las mujeres como “el otro”, con en fin de justificar la explotación y violencia hacia nuestros cuerpos). En este sentido, al hablar de lo femenino me refiero a aquellas experiencias propias de las mujeres, que si bien han sido mediadas por la feminidad, también lo han sido por un actuar libre desde nuestro propio habitar en el mundo.

histórica, un ir al pasado de una misma y de esas otras mujeres que habitan en las imágenes; así, la artista, a través de su exploración del ser mujer, recobra una experiencia oculta en ese pasado y la hace visible, la vuelve presente. La recuperación del arte de Carla Rippey es muestra de ello (en tanto que expresa el reconocimiento de una experiencia diferenciada del mundo) y comprenderlo nos abre una nueva posibilidad de mirar el cuerpo, el arte y el pasado, una forma de mirar desde lo íntimo pero también desde lo colectivo y que, a partir de nuestras experiencias como mujeres, tiene un potencial transformador.¹⁹

Desde esta mirada, retomaré algunas de las propuestas de esta vertiente del feminismo para indagar en la experiencia artística a través de esta diferencia fundamental, ya no entendida como algo negativo, sino como una potencialidad.²⁰ Este es el lugar central desde el cual voy a hablar, el punto de partida de mi viaje a la mirada y a la historia de las mujeres. Se trata, necesariamente, de una historia viviente, una historia que nace de la experiencia propia y en el encuentro con las miradas de las otras.

En el primer momento, en el que pensaba sobre esta investigación buscaba que fuera una contribución a la despatriarcalización de la historia del arte y de la historia en general. Sin embargo, tras haber escuchado e intercambiado palabras con muchas mujeres (amigas, artistas, historiadoras, críticas de arte y filósofas) que ya han iniciado este proceso desde diferentes miradas, tiempos y geografías, me doy cuenta que pensar en despatriarcalizar como intención central es continuar pensando como centro político y reflexivo a los hombres, o nuestra relación con ellos, antes que a nosotras mismas y nuestras propias relaciones. Por ello, y aunque creo que es un punto inicial de suma importancia en nuestro hacer histórico y feminista (la crítica radical al sistema patriarcal), mi intención principal no es despatriarcalizar, o no en primera instancia, sino historiar la libertad femenina (y lo primero resulta ser una consecuencia necesaria de lo segundo). Lo que busco más

¹⁹ Esta hipótesis se inserta en el contexto de finales del siglo XX, específicamente en el ámbito del arte visual en México en una generación muy particular de mujeres; sin embargo, tiene como trasfondo un fenómeno que, si bien bajo formas específicas, ha sido observable en diversos espacios y temporalidades. Se trata de una recurrencia histórica, una actitud vital sin la cual no habríamos podido sobrevivir a la historia y hacer la nuestra propia: el sentido libre del ser mujer.

²⁰ Me gustaría recuperar la mirada de Griselda Pollock con respecto a la introducción de esta perspectiva en la historia del arte: “El terreno que exploro es el proceso socio-simbólico de la sexualidad y la construcción del sujeto en la diferencia sexual, en sí mismo dentro del campo de la historia, según se delinea y es delineado en una historia de representaciones visuales modeladas estéticamente. La frase *el sujeto en diferencia* nos lleva más allá de cierta idea fija de masculinidad o feminidad hacia el proceso de la subjetividad siendo constituida social e históricamente en el nivel de lo psicosimbólico, que es el nivel en que las culturas son inscritas en cada persona sexuada y hablante.” Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro femenino con el canon” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 147.

que nada es contribuir a la historia de las mujeres.²¹ Para mí esta historia, o historias, mejor dicho, no consiste en otra cosa más que en un decir libremente: significarnos a nosotras mismas tomando como punto de partida nuestra experiencia y la de las otras, en pocas palabras, se trata de un crear *en relación*, de un *hacer simbólico*.²²

Esto puede parecer un pequeño matiz, puesto que, como mencioné antes, el historiar desde la libertad femenina implica forzosamente una despatriarcalización de la historia, pero para mí es significativo el centrarme en la potencia, la libertad y la creación, es decir, en la afirmación de una misma, antes que en las imposiciones y opresiones que rodean a nuestros cuerpos en el patriarcado, es decir, nuestra negación. Reconozco, sin embargo, que hay una relación significativa entre ambas, así como la necesidad de una crítica radical a este sistema de dominación.²³ No obstante, ese sólo es uno de los inicios, no la cúspide a la que aspiramos: cuando la experiencia se signifique, al fin, libre y verdadera.

Esta es una de las raíces vitales que le da cuerpo y sentido a este escrito, lo que no implica abandonar la muy necesaria crítica a las miradas que han signado nuestros cuerpos para

²¹ Como lo planteo, la historia de las mujeres es un esfuerzo por reflexionar sobre lo que hemos dicho, pensado y sentido sobre nosotras mismas y que se enuncia a través de aquellos lenguajes —escritos o visuales— que nos son propios. En pocas palabras, lo planteo como el reconocimiento y la enunciación de la experiencia histórica de *ser mujer*, una experiencia diferenciada, íntima y, de cierta manera, colectiva.

²² María-Milagros explica lo simbólico como “el caudal de sentido que va aportando a cada cultura cada criatura humana viva, partiendo de sí, partiendo de su experiencia y yendo hacia lo otro. Simbólico puede hacerlo cualquiera, viva donde viva: porque para hacer simbólico basta con saber hablar y tener deseo de decir. En el hacer simbólico se mezclan los saberes que he recibido, los saberes que he aprendido, con el saber de mi experiencia. Entendiendo que cada criatura humana que nace aporta algo nuevo al mundo común.” Más adelante agrega lo siguiente al hablar de la autoridad femenina: “Autoridad es una palabra que procede del latín *augere*, que quiere decir «crecer, acrecentar». Lia Cigarini ha dicho de ella que es un más, que es una cualidad simbólica de las relaciones, y que «es una figura del intercambio; no se encarna, pues, en ninguna mujer, sino que existe en tanto que circula.» Es un más que crea, que genera, la relación por la relación, por estar sencillamente en relación; un más que está a disposición de quien lo reconozca y desee y logre acogerlo. Este más es una cualidad simbólica (simbólica, no metafórica, o sea, dice lo que es, no lo reemplaza); no es, por tanto, mensurable a peso o en cifras sino en términos de su capacidad de abrir espacios de realidad: es medible en términos de su capacidad de desplazar barreras de lo decible en un lugar y tiempo determinados.” María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual...*, *op. cit.*, p. 32 y 47.

²³ “Mientras no seamos capaces de interrogar el diseño que han hecho otros de nuestro pensamiento, de nuestra forma de entender la vida y la trascendencia, de nuestra erótica, de nuestras formas de erotizarnos, mientras no seamos capaces de crear otros modelos, de abrir la atracción entre mujeres, de abrir la necesidad de entrar en diálogos con una otra igual, no nos amaremos a nosotras mismas, no nos amaremos como mujeres, y fundamentalmente, no nos respetaremos como género y como especie. Cuando seamos capaces de interrogar el diseño que han hecho de nosotras, recién comenzaremos a meternos en el mundo como sujetos actuantes. Recién comenzamos a romper la misoginia — con una misma y con las otras—, antes de esto, sólo somos invitadas, convidadas a un sistema que piensa por nosotras, que se erotiza con nuestros cuerpos, no con nosotras, sino con esa extrañeza sobre nuestro cuerpo mujer con que nos ha signado, siempre un poco fuera, fuera del mundo, fuera de la cultura, fuera de la política y fuera de nuestro propio cuerpo, por ello tan fácilmente caemos en los procesos esquizofrénicos de esta cultura.” Margarita Pisano, “Incidencias Lésbicas o el amor al propio reflejo”, Santiago de Chile, 1998, p. 167-168.

silenciarlos, deformarlos y dominarlos. Como sabemos la visualidad se articula en un campo de relaciones políticas y sexuales, por lo que las representaciones, y no-representaciones, de las mujeres en el arte y en otros discursos visuales, han construido a lo largo de la historia un conjunto de ideas en torno a nosotras y a nuestras corporalidades. Este desorden simbólico ha producido relaciones de significado que conceptualizan y reafirman a las mujeres como objetos.²⁴ Así, desde las miradas, se construye una feminidad al servicio del patriarcado; un discurso igualmente retroalimentado por la narrativa del arte tradicional y respaldado por las distintas instituciones académicas y artísticas, plagadas de violencia simbólica y hermenéutica.

Por estas razones, es de suma importancia reconocer, en toda su profundidad, aquellos lenguajes que dan cuenta de otras miradas en torno a las mujeres y sus cuerpos. Miradas que partan de la mujer como sujeto actuante en su propia imagen, auto-representaciones íntimas y colectivas que muestren las experiencias, sí diferenciadas, pero no bajo lo que concibió el canon artístico como “arte femenino”, o lo que pensaron e impusieron los discursos masculinos bajo el nombre de “feminidad.”²⁵ En un esfuerzo por visibilizar y estudiar el trabajo artístico de las mujeres en nuestros territorios, me parece de suma importancia rescatar miradas provenientes de artistas quienes indagaron en su propia experiencia, una experiencia diferenciada del mundo que enunciaron desde una posición crítica-visual y con plena conciencia de todo su potencial artístico.

Para realizar este trabajo, además del análisis formal y técnico, también indagaré en la propia voz de la artista. En este sentido, además de las fuentes visuales, fueron de gran importancia las fuentes escritas y orales, sobre todo aquellos testimonios que dan cuenta de la experiencia de Carla Rippey como creadora. Entre estos testimonios utilicé los escritos publicados en blog de la artista y en otros trabajos, así como aquellos que pude consultar en su archivo personal (incluyendo

²⁴ “Los estudiosos de la antropología enseñan que la sociedad humana se ha constituido sobre la base del intercambio de signos, mercancías y mujeres. Es una extraña forma de representar las cosas, una forma de fingida simplicidad científica destinada a ocultar el terrible desorden causado por el dominio de un sexo sobre el otro, la violenta destrucción de las relaciones entre mujeres, en primer lugar la relación con la madre, a menudo acompañada de la imposibilidad para una mujer de ser dueña de sus propias producciones y casi siempre unida a la dificultad de la mujer para producir signos originales: ¿para producir con quién?, ¿para significar qué?.” Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, Trad. de María Cinta Montagut Sancho, Madrid, segunda edición revisada, 2004, p. 12.

²⁵ “Reclamar creatividad para las mujeres es algo más que encontrar unos cuantos nombres femeninos para añadir a las listas canónicas dentro de las perspectivas del arte occidental. Significa transgredir los grandes ejes ideológicos de significado en una cultura falocéntrica, es desordenar el régimen prevaeciente de diferencia sexual.” Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 168.

archivo visual). En este sentido, el testimonio oral en forma de entrevistas, una que yo misma tuve la fortuna de realizar y otras publicadas, fueron de gran importancia para esta investigación.

Habiendo hecho estos apuntes me gustaría dar cuenta de cómo se entreteje este texto. Mi escrito se articula a partir de cuatro apartados; en el primer capítulo partiré del análisis de *La dama del cartel* (1982) para situar a los discursos visuales como espacios de relaciones políticas entre los sexos (específicamente indagaré en la proyección del deseo a partir de la mirada o de la posesión de la misma). En ese sentido, analizaré cómo es que la imagen se construye desde una contraposición de miradas, por un lado, la mirada masculina que objetiviza y fetichiza y, en una dirección totalmente distinta, la mirada de la artista en su exploración de otras maneras de mostrar al cuerpo. Para esto examinaré el proceso creativo, sobre todo el proceso de transposición fotográfica como una estrategia para enunciar la experiencia de las mujeres a través de la visualidad, y como posibilidad de romper críticamente con el discurso masculino. Profundizaré especialmente en la técnica, así como en la materialidad y en el manejo de los medios con ayuda de conceptos como el de “intermedialidad” y “medio”, así como el de “presencia”.

En el segundo capítulo me centraré en el análisis de *El sueño de la razón* al mirar la obra desde la experiencia que subyace a la imagen, igualmente, a través de la intertextualidad de la imagen, indagaré en las relaciones visuales y conceptuales con otras obras y artistas (tanto del campo visual como del literario). Siguiendo esta línea, plantearé la posibilidad de comprender a la obra como una metáfora que se vuelve visible a través de una ambigüedad pictórica; una metáfora no sólo onírica sino también artística y erótica, en tanto experiencias introspectivas y exploratorias de la mujer. Finalmente, profundizaré en el cuerpo liminar y su relación con lo simbólico, es decir, en el cuerpo como posibilidad de tender puentes y de formar relaciones eróticas y creativas que rompan con el paradigma heterosexual de la mujer en el arte.

En el tercer y último capítulo me centraré en el análisis del tríptico, *El Paricutín*, con el fin de ahondar en las relaciones iconográficas y literarias del arte de Carla Rippey. Igualmente, profundizaré en la tensión ente las miradas que atraviesan a las mujeres, como es el acto de *ver* y *ser vista* —tanto en el plano erótico como en el estético—. Posteriormente, reflexionaré sobre una forma de hacer arte *en relación* entendiendo el proceso creativo de Carla Rippey como una exploración y enunciación de la experiencia, exploración que nace de la alteridad y del cuerpo.²⁶

²⁶ Volviendo al feminismo de la diferencia sexual entiendo el estar en relación, como una forma particular que las mujeres hemos reconocido, aprendido y transmitido para relacionarnos con lo otro. Es un más que crea, que genera, la

En el último apartado y como conclusión, profundizaré en mis reflexiones en torno a la experiencia de las mujeres y el cómo se enuncia desde el estar en *realción*, es decir, hablaré sobre cómo se significa la experiencia femenina en el arte y en la creación de otros lenguajes que nacen del cuerpo y su alteridad. Finalmente, profundizaré en la capacidad creadora de las mujeres como parte de una vivencia diferenciada del mundo, la cual posee un gran potencial simbólico e histórico.

relación por la relación, por estar sencillamente en relación; un más que está a disposición de quien lo reconozca y desee y logre acogerlo. Este más es una cualidad simbólica, [...] no es, por tanto, mensurable a peso o en cifras sino en términos de su capacidad de abrir espacios de realidad: es medible en términos de su capacidad de desplazar barreras de lo decible en un lugar y tiempo determinados.” María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual...*, *op. cit.*, p. 47.

Capítulo I. La mirada transgresora



f. 5 Carla Rippey, *La dama del cartel*, 1982, grafito sobre papel, 49 x 99 cm, col. José Ludlow, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México.

Este dibujo realizado por Carla Rippey, *La dama del cartel*, tiene como figura central a una mujer sentada, apoyada con el brazo izquierdo sobre lo que parece ser una cama o algún tipo de mueble que se muestra en el primer plano.²⁷ La posición del cuerpo es un elemento a destacar, ya que es

²⁷ Este trabajo no pretende ser un estudio biográfico, sin embargo, me parece pertinente situar a grandes rasgos la vida y obra de esta artista. Carla Rippey: sobreviviente, madre y artista, es una mujer de origen estadounidense, aunque su historia de vida la ha llevado a estar siempre entre culturas, lenguajes y mundos, a ser una testigo y voz que emergen

un punto central en la construcción de la imagen; la mujer no está retratada completamente de frente, su torso y piernas permanecen ligeramente hacia la izquierda. Además de esta leve rotación, la figura está inclinada hacia atrás, tiene las piernas desnudas y entreabiertas y el brazo izquierdo está doblado de manera que el cigarro que sostiene con ligereza permanezca cerca de los labios. Se trata de la representación de una mujer en una posición suelta, con cierta sensualidad e inmersa en una atmósfera borrosa.

Uno de los aspectos que intrigan y revisten a la imagen de un aire misterioso es el hecho de que el rostro de la mujer desaparece, o más bien es interrumpido. Tan sólo vemos una boca, oscura y delicada, la nariz, partes del cabello negro y encrespado y el comienzo, apenas sugerido, de un par de ojos. La mirada se oculta en el límite de la imagen. Sin embargo, aunque la mirada no está presente su gesto permanece, es como si la mujer pudiera mirarnos sin mostrar sus ojos.

La imagen es inestable, sus fronteras son ambiguas, se deshacen por instantes, como sucede con las piernas de la joven, las cuales parecen salir de los límites enmarcados por la misma composición. Además de esto, el dibujo está construido a partir del blanco y negro, los contrastes de esos colores y las variaciones de sus tonalidades conforman las figuras, así como el mismo espacio, su integración, tensiones y rupturas. Un rasgo distintivo de esta obra es la inestabilidad y el movimiento que contiene gracias a los rayones y borrones que irrumpen en la imagen; difuminan los colores, rompen los límites y crean una especie de capa dinámica, hasta cierto punto caótica, a través de la cual se observa el cuerpo de la mujer.

desde “la orilla”. Esta artista nació en Kansas (EUA) en 1950, su padre era fotógrafo y su madre estudió Letras. Ella estudió en la Sorbona (París) en 1969 y los años siguientes en la Universidad Estatal de Nueva York. Estuvo viviendo algunos años en una comuna feminista y posteriormente viajó a Chile donde estudió como alumna libre en los talleres gráficos de la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Chile, durante los años fervientes de la dictadura. Se inició en la serigrafía haciendo carteles para el movimiento feminista en Boston y el movimiento de izquierda en Chile durante Allende.

En 1973 migró a México y desde entonces se ha conformado como artista visual en nuestro país. Participó en el taller colectivo de grabado del Molino de Santo Domingo, Tacubaya en la Ciudad de México y en la formación del movimiento literario "Infrarrealista" (1974). De 1978 a 1984 fue integrante del grupo de arte experimental "Peyote y la Compañía". Posteriormente, fue docente y continuó con su trabajo gráfico en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en Xalapa. En 1985 volvió a la Ciudad de México donde radica actualmente.

De 2002 hasta 2019 enseñó gráfica en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y dirigió la escuela de 2013 a 2017. Ha expuesto de en diversos museos a nivel nacional e internacional. Desde 1997 es miembro del Sistema Nacional de Creadores del Fonca en México y fue nombrada miembro correspondiente de la Academia de las Artes de México en 2018.

Gracias a estos rasgos del dibujo hay algo en él que está a la expectativa, algo inconcluso que insinúa pero que al mismo tiempo extraña y seduce. Aunado a esto, pervive una especie de irrupción en la imagen, algo que la transgrede y contribuye a su inestabilidad.

La imagen del cartel



f.6 Fotografía de revista utilizada para la elaboración de *La dama del cartel*, 1955, archivo personal de Carla Rippey.

Para profundizar en la forma y sentido de este dibujo, así como en los rasgos estilísticos que lo conforman y que, como veremos más adelante, tienen una presencia constantemente en la imaginación visual de esta artista, indagaré en algunos de los elementos que rodean al proceso creativo, como lo son la técnica y la materialidad. Una de las particularidades de esta imagen, la cual es una recurrencia en la práctica artista de Rippey, es que se trata del resultado de un proceso de transposición fotográfica, en este caso de un cartel publicitario.²⁸

Al observar la fotografía original nos percatamos de modificaciones específicas: la imagen fue recortada tomando como centro el cuerpo de la mujer; igualmente, la posición del cuerpo se modificó, de estar parada la mujer pasó a estar sentada con las piernas abiertas; el recorte hizo que la perspectiva cambiara, a diferencia del cartel la visión que ofrece el dibujo es mucho más cercana a la mujer y pareciera que la miramos desde otro ángulo, ya no es una mirada frontal y con cierta lejanía, ahora miramos ligeramente desde arriba. Asimismo, el entorno fue totalmente transformado y la mirada oculta (pasando de una mirada seductora que se dirige al espectador a otra aparentemente invisible).

La imagen original es una fotografía publicitaria destinada a lucrar mediante la sexualización del cuerpo femenino. Sin embargo, fue totalmente transformada; los rayones y borrones que observamos crean una atmósfera turbia que da inestabilidad y dinamismo al dibujo; el movimiento y la ambigüedad son elementos protagónicos, pero también nos remiten a una especie de irrupción en la imagen. Se trata de líneas que transgreden las formas o las desdibujan sin eliminar lo que hay debajo, al contrario, aunado al juego entre el adentro y afuera de la imagen, estos elementos disruptivos nos llevan a observar con mayor cautela el dibujo, su movimiento y difuminado. De cierta manera, hay una especie de desmaterialización de la imagen para tejer nuevas formas y significados; nos hace preguntarnos qué hay debajo, ¿qué se sugiere?, ¿qué se oculta?

Si se observa detenidamente la fotografía original es posible identificar a la mujer de la imagen, o al menos el ambiente cultural al que pertenece. Como muchas imágenes publicitarias esta fotografía estaba acompañada por un letrero en el que se alcanza a ver el nombre Silvana.²⁹ Dado el parecido físico y la fecha de la publicación (1955), es posible que se trate de un retrato de

²⁸ Fotografía de revista usada para elaborar el dibujo *La dama del cartel*, 1955, (ver f.6).

²⁹ Puesto que no poseo la fuente directa sino una fotografía de ella se cortan algunas palabras del letrero que fue sobrepuesto a la imagen, sin embargo, se distingue lo siguiente: “[...] LOOK is Silvana’s [...] She can turn on [...] with explosive results.”

Silvana Pampanini, la actriz italiana. Durante la posguerra el cine italiano se volcó al llamado “neorrealismo” que terminó popularizándose a través de personajes como las *maggioratas*, mujeres famosas a quienes se les consideró el nuevo estándar de belleza.³⁰ Una de estas figuras, reconocida en gran parte del mundo occidental durante la década de los cincuenta, fue precisamente Silvana Pampanini quien se convirtió en todo un ícono sexual.



f.7 Fotografía de Silvana Panpanini utilizada como portada para la revista *Cine Mundo*, no. 22, año 1, 10 de agosto de 1952.

³⁰ La expresión cinematográfica de la posguerra retrataba la crisis social que atravesaba Italia, sin embargo, los personajes en situaciones dolorosas o de miseria fueron transformándose y formando parte del entretenimiento con tintes más cómicos y románticos. Como lo señala Réka Buckley, esta cinematografía se popularizó a través de estrellas italianas que personificaban mujeres con actitudes optimistas y las aspiraciones de la sociedad italiana de ese momento. Fue en ese entorno donde surgió la figura de las *maggioratas*, mujeres “a la belleza italiana” que si bien rompían con ciertos estereotipos de la belleza artificial e hiperglamorosa hollywoodense, se les sexualizaba de igual manera caracterizándose por su corporalidad exuberante, sensualidad y actitud seductora. Réka Buckley, “Glamour and the italian film stars of the 1950’s” en, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 28, no. 3, Agosto, 2008, p. 270-277.

Es notable el parecido de Silvana con la mujer de la fotografía (ver f.6 y f.7), sin embargo, aunque no se tratara de la actriz italiana, la mujer de la imagen posiblemente personifica a la *maggiorata*, es decir, a la mujer “real” (puesto que, a diferencia de las estrellas de Hollywood, el cine italiano intentaba plasmar en sus personajes femeninos a mujeres menos “artificiales”), pero idealmente exuberante, seductora y sexual.³¹ El hecho de que Rippey interviniera la imagen de una mujer mirada desde esta óptica no es gratuita; más allá del que fuera explícito o no que se trataba de la figura de la *maggiorata* encarnada por Silvana Pampanini o por alguna otra que cumplía con este ideal de belleza, la imagen se inscribe en una forma de concebir el cuerpo de las mujeres que ha estado presente, aunque bajo distintas configuraciones históricas y culturales, hasta la actualidad: la idea de nuestro cuerpo como un objeto, un objeto tanto sexual como mercantil cuyo destino principal es el consumo y placer masculinos.³²

La mujer como signo

Resulta particularmente interesante observar este tipo de representaciones en contraste, ya que las imágenes provenientes de industrias de consumo y entretenimiento como el cine, siguiendo las reflexiones de Pollock, son representaciones de los distintos modelos sociales prescritos e impuestos, por lo que habrá que juzgarlas en función del grado de adecuación o distorsión con respecto a la experiencia vivida de las mujeres.³³ La historiadora del arte británica, Griselda Pollock, sobre la base del trabajo de Elizabeth Cowie (profesora de la Universidad de Kent y especialista en cine), ha observado que las representaciones de las mujeres, en cuanto discursos articulados, ocupan un lugar central en la configuración de los lugares sociales y tienen una función imprescindible para la cultura patriarcal. Al hacer una lectura crítica de las propuestas antropológicas de personajes como Lévi-Strauss en cuanto a la cultura y al papel del “intercambio de mujeres” en ella, Cowie ahonda en el papel comunicativo de dicho intercambio, es decir, dentro

³¹ Aunque es notable el parecido con Silvana Pampanini, recientemente en mi entrevista con Carla Rippey ella apuntó que posiblemente se trataba de otra actriz italiana: Anna Magnani.

³² A esto habría que agregar el contexto de circulación en el que se consumían este tipo de imágenes, sobre todo a través de revistas “femeninas”, donde la moda, y por extensión la sexualización de las mujeres, tenían un papel fundamental. Revistas como Vogue y Vanity Fair son algunos ejemplos de este tipo de representaciones; una mirada hegemónica estadounidense que se extendería a todo occidente durante las décadas de la posguerra.

³³ Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo” en Cordero, Karen e Inda Sáez (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 59.

de las culturas patriarcales la mujer cumple una función de signo al ser intercambiada como objeto según un determinado entramado de relaciones sociales, un entramado en el que el hombre se encuentra posicionado como quien intercambia, y la mujer como signo de intercambio, signo que además cumple una función de establecimiento y restablecimiento de la cultura masculina.³⁴

Años más tarde a las aportaciones de Cowie, la antropóloga estadounidense Gayle Rubin, aunque bajo una perspectiva que suaviza un tanto las relaciones de dominación existentes cuando hablamos de patriarcado en contraste con su concepto de sistema sexo-género, retoma la crítica a esta idea de cultura y reemplaza la palabra “intercambio” por la palabra “rpto”, un término más adecuado para describir la objetivación y el despojo de las mujeres con respecto a sus cuerpos en las dinámicas culturales creadas e impuestas por los hombres.³⁵ Ella apunta que el “*Intercambio de mujeres*” es una forma abreviada para expresar que las relaciones sociales de un sistema de parentesco especifican que los hombres tienen ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, y que las mujeres no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres. En este sentido, el intercambio de mujeres es una percepción profunda de un sistema en que las mujeres no tienen pleno derecho sobre sí mismas. Más adelante, y a través de su crítica a la teoría psicoanalítica de Freud, señala que esta lógica permea en la simbolización del falo: “el falo conlleva también el significado de la diferencia entre *el que intercambia y lo intercambiado*, entre el regalo y lo dado.”³⁶

Cabe destacar que esta contraposición (fija y dicotómica, como casi cualquier dualidad conceptual pensada desde la lógica patriarcal) es el resultado de un determinado orden de relaciones: “En alguna ocasión, Marx se preguntó: ¿Qué es un esclavo negro? Un hombre de raza negra. Sólo se convierte en esclavo en determinadas relaciones [...] Podríamos parafrasear: ¿Qué es una mujer domesticada? [...] una mujer es una mujer. Sólo se convierte en doméstica, esposa,

³⁴ *Ibíd.*, p. 60-61.

³⁵ Es relevante el término. Dado que desde su etimología latina es casi un sinónimo de violación. Raptar: Del lat. *raptāre*. Rape: 1: unlawful sexual activity and usually sexual intercourse carried out forcibly or under threat of injury against a person's will or with a person who is beneath a certain age or incapable of valid consent because of mental illness, mental deficiency, intoxication, unconsciousness, or deception — compare sexual assault, statutory rape 2: an outrageous violation. 3: an act or instance of robbing or despoiling or carrying away a person by force. Merriam-Wrbsler Dictionary, consultado el 2 de agosto de 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rape>

³⁶ Gayle Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la *economía política* del sexo”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, n. 30, noviembre, 1986, p. 124.

mercancía, conejito de *play-boy*, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones. Fuera de esas relaciones no es la ayudante del hombre, igual que el oro en sí no es dinero.”³⁷

Por tanto, la mujer como signo encarna el orden social, de ahí su importancia, como mercancía, para el sostén y reproducción de las culturas patriarcales y sus relaciones de poder. No obstante, si profundizo en los conceptos, más que de cultura hablaría de una (in)cultura y más que de un orden, hablaría de un desorden, un desorden social y político, un desorden simbólico. Las mujeres de Librería de Milán expresaron de la siguiente manera la confusión que representa el hecho de ser mujer, es decir, el hecho de ser un signo intercambiable en una (in)cultura que parte de la medida de los hombres y de sus derechos sobre nosotras:

Entre las cosas que no tienen nombre estaba, está, el sufrimiento de ser puesta en el mundo de esta manera, sin adscripción simbólica. Un ser vivo es cuerpo y mente, nace y se encuentra casualmente en un lugar dado, en un tiempo dado, y comienza la tarea mental de buscar puntos de referencia. El cuerpo está localizado físicamente, pero la mente debe establecer por sí misma su dónde, con la ayuda de quienes la han precedido. Pero si naces mujer, ¿qué ayuda recibes? La sociedad entiende que la mente de la mujer está situada junto al cuerpo y como el cuerpo. O, dicho de otro modo, que no está en ningún sitio.

Los estudiosos de la antropología enseñan que la sociedad humana se ha constituido sobre la base del intercambio de signos, mercancías y mujeres. Es una extraña forma de representar las cosas, una forma de fingida simplicidad científica destinada a ocultar el terrible **desorden** causado por el dominio de un sexo sobre el otro, la violenta destrucción de las relaciones entre mujeres, en primer lugar la relación con la madre, a menudo acompañada de la imposibilidad para una mujer de ser dueña de sus propias producciones y casi siempre unida a la dificultad de la mujer para producir signos originales: ¿para producir con quién?, ¿para significar qué? ³⁸

Luisa Muraro cuestiona este mismo desorden en su búsqueda de otro universo simbólico, el de la madre y el de la lengua materna:

El desorden simbólico de las sociedades patriarcales no requiere demostración. Lo demuestran sus propias características estructurales, nacidas del intercambio de mercancías, mujeres y signos, donde las mujeres serían asimilables a veces a mercancía, a veces a signos, sin que se explique si ellas aprenden a hablar y cómo lo hacen.³⁹

³⁷ *Ibíd.*, p. 96.

³⁸ Librería de mujeres de Milán, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, Trad. de María Cinta Montagut Sancho, Madrid, segunda edición revisada, 2004., p. 12.

³⁹ Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, Trad. De Beatriz Alberti, Madrid, horas y HORAS, 1994, p. 61

¿Cómo darle otro sentido a este desorden? Sabemos que la mujer como signo tiene gran relevancia para sostener las relaciones patriarcales, es decir, la mujer como signo es establecimiento y restablecimiento de un particular orden de relaciones y poderes socio-sexuales. Sin embargo, aunque la forma del signo sea en concreto la mujer, lo que significa no es la mujer, sino el orden social masculino. En este sentido, la categoría mujer reviste profunda importancia para los sistemas patriarcales por lo que se produce incesantemente por medio del conjunto de prácticas e instituciones sociales y sus significados son constantemente negociados en esos sistemas significantes, como una película o un cuadro.⁴⁰ Las miradas que participan en estas lógicas utilizan a la mujer como signo, como signo intercambiable y mercantilizable que reproduce una relación de poder a través de objetos concretos, una imagen por ejemplo. Sin embargo, y retomando nuevamente a Luisa Muraro, es la misma mujer la que posee, como la madre, capacidad creadora; y posee también, como cualquier criatura humana, capacidad de hacer simbólico. Bajo este entendido y reconociendo la misma importancia que tiene su representación dentro de la (in)cultura patriarcal, la mujer puede, como señala Griselda Pollock, “aprovechar el potencial radical de su análisis y subversión.”⁴¹

Política sexual del mirar

Si volvemos a la fotografía original nos encontramos ante una mirada que captura a la mujer y articula su corporalidad a partir de un determinado espectador, es decir, el espectador hombre-consumidor está presente desde el mismo momento de creación de la imagen. El fotógrafo pone a disposición el cuerpo de la mujer por medio de la fotografía, y es a través de esta misma —tanto en su soporte material como en el simbólico— donde ocurre el intercambio de la mujer como objeto sexual. Objeto que reproduce, a través de su relación con la mirada poseedora, una relación de poder, una relación de sujeto-objeto, de consumidor y mercancía.

El retrato original destaca por la semidesnudez que pone al descubierto parte del cuerpo de la mujer, en otras palabras, dispone su corporalidad a la mirada; igualmente la pose manifiesta cierta sensualidad: el estado relajado, la mano que sostiene el cigarrillo delicadamente, las diagonales que se forman con la inclinación del cuerpo y el hecho de que la mujer esté recargada sobre el mueble con una mirada seductora y fija en el espectador. Esto último es central, la mirada

⁴⁰ Pollock, “Visión, voz y poder...”, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹ *Ibíd.*, *ibídem.*

es uno de los elementos de mayor interés y tensión en la construcción de la fotografía, puesto que no sólo entabla una relación directa con el hombre que mira, sino que, de cierta manera, lo construye como sujeto activo en la imagen.

Me gustaría profundizar en estas observaciones a partir de la problemática desarrollada por David Freedberg con respecto a la presencia que poseen las imágenes. En este sentido, hablamos de respuestas: reacciones en los sujetos expectantes ante determinadas experiencias visuales que provocan atracción o deseo, en este caso, impulsos sexuales que derivan en un acto de posesión y dominio del cuerpo representado a través de la mirada.⁴² La fotografía original muestra a la mujer recargada, inclinada ligeramente hacia atrás y con la mirada fija en quien la observa, la disposición corporal, que marca una fuerza hacia atrás (es decir, del observador hacia la mujer), la tensión con los ojos y la sensación de espera, articulan a un espectador activo; como si el cuerpo y la mirada de la mujer llamaran al sujeto que la mira a la acción. Sin embargo, aunque el espectador masculino sea el centro de la misma construcción fotográfica, no es únicamente ese observador ficticio — materializado en la imagen— lo que provoca el impulso sexual, sino la relación entre la fotografía, con todas estas implicaciones visuales, y el observador real.

“Ya no es arte sino vida, pero ha obtenido la vida gracias a la mirada, una mirada provocada por la belleza de la estatua. A continuación pasamos a la fetichización del objeto hermoso y el espectador impaciente siente la sacudida del deseo.”⁴³ De esta manera, Freedberg reflexiona sobre el caso de la estatua de Pígalión, un objeto visual un tanto distinto al que estoy analizando, sin embargo, ambos casos dan cuenta de un mismo fenómeno: el hecho de que ciertos objetos visuales provocan deseo en determinados observadores (y enfatizo “determinados” porque en ambos casos se trata de hombres mirando a mujeres), pero donde es también la mirada la que dota de vida a esa representación. La representación entonces se vuelve *presencia* a partir de la articulación que tiene la imagen en su propia visualidad, pero en la que interviene también el acto de *ver*, en este sentido, la presencia dependerá tanto de la imagen como de quién y cómo la observe.

Mujeres y hombres no vemos ni somos vistas o vistos de la misma forma, además de las acotaciones histórico-culturales que se deben hacer según sea el caso, me gustaría indagar en las relaciones que entaña la visualidad al retomar los apuntes anteriores en torno a la mujer como

⁴² “Lo que pretendo es hablar del deseo que puede surgir, o no surgir, de un intento o una ilusión de poseer el cuerpo representado en el cuadro o incluso el cuadro o la escultura en sí” David Freedberg, *El poder de las imágenes*, cuarta edición, Trad. de Purificación Jiménez y Jerónima G., Cátedra, Madrid, 2011, p. 361.

⁴³ *Ibíd.*, p. 386-387.

signo y objeto intercambiable. Por una parte, atestiguamos la existencia de un conjunto de visualidades inscritas a la lógica patriarcal, una lógica que generalmente se nos presenta como hegemónica.⁴⁴ En esta visualidad prevalece un binarismo entre el acto de *ver* (realizado por un sujeto activo y masculino) y el *ser vista* (la acción sobre un objeto pasivo cuyo deseo y voluntad son anulados). Así, el terreno de la visualidad es también el terreno de las políticas sexuales del mirar.⁴⁵ Sin embargo, sabemos que el patriarcado no lo ha ocupado todo, “no ha ocupado nunca la realidad entera ni, tampoco, la vida entera de una mujer.”⁴⁶ Bajo este hecho tangible, se vuelve necesario reconocer, explorar y continuar los espacios de libertad y de creación de cada mujer, aquellos espacios que rompen con este desorden simbólico. En esta línea, Griselda Pollock retoma las aportaciones de Mary Kelly y plantea la pregunta por una posición crítica, radical y placentera de la mujer como espectadora.⁴⁷ Una pregunta que se abre al encontrarnos con la mirada de las mujeres, en este caso la de la mujer artista.

Sin embargo, al sumergirnos en estas miradas es necesario considerar en qué medida las imágenes detonan respuestas en nosotras las mujeres, respuestas que se relacionan, en algunos casos, con la mirada especular: la identificación y desidentificación, la emulación, el deseo o el rechazo. Por otra parte, a pesar de que se trata de miradas socialmente modeladas y moldeadas, habrá que pensar en qué medida las marcas de la enunciación femenina redireccionan la mirada hacia cuestiones tan evidentes como ocultas. Es decir, cómo redirigen la función especular hacia un distanciamiento crítico del poder de la imagen.⁴⁸

⁴⁴ Especifico que se trata de una lógica que “se nos presenta como hegemónica” dado que hablamos de la visión de un grupo dominante, es decir, la visión de los varones dentro de las sociedades patriarcales. A través de estas lógicas “hegemónicas”, los varones (de muy diferentes maneras y en distintos niveles) ejercen poder sobre las mujeres, ya sea desde la violencia, coerción o imponiendo su visión del mundo a través de instituciones que forman parte del mundo material y simbólico de la cultura. Sin embargo, me interesa hacer un matiz aquí, ya que, si bien podemos entender esta hegemonía como una visión dominante y una forma de imponer una dirección político-ideológica, se trata de una política que escapa a la política de las mujeres, es decir, escapa a las formas milenarias que las mujeres hemos creado y transmitido para habitar este mundo partiendo desde nosotras. Sin importar qué tan hegemónica sea una visión, la mirada e imaginación de las mujeres ha existido siempre y nunca ha abandonando su potencia para crear otras formas de vida.

⁴⁵ Para un ejemplo de una perspectiva que explora la visualidad de mujeres artistas desde el ámbito de la diferencia sexual y las políticas sexuales del mirar, ver Griselda Pollock, “Modernidad y espacios para la feminidad” en Karen Cordero e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 249-282.

⁴⁶ María-Milagros Rivera Garretas, *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 66.

⁴⁷ Pollock, “Modernidad y espacios...”, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁸ Con respecto a la función especular de la imagen me refiero tanto a su concepción dentro de la teoría del arte, como en el psicoanálisis desde una perspectiva crítica feminista. Parto de la compleja relación que prevalece entre el acto de ver y la imagen en tanto objeto; objeto cuya visualidad es irreductible y que pervive, como lo apunta Moxey, entre

Transposición y resignificación de la presencia

Uno de los aspectos distintivos de *La dama del cartel* es la fragmentación en el rostro de la mujer, lo cual imprime una mirada ausente, o bien, una mirada que no está visualmente aunque se sugiere. Si se observa cuidadosamente la fotografía original es visible una línea vertical que atraviesa la imagen justo donde comienzan los ojos, es decir, donde Rippey hizo uno de los cortes al modificar la imagen. Esta línea seguramente es un doblez, huella de la manipulación de la artista durante el proceso de transposición.

Me gustaría ahondar en la utilidad que tienen aquí conceptos como “intermedialidad” y “transposición”, puesto que al indagar en el proceso creativo de las imágenes es necesario profundizar en la técnica y en la materialidad, lo que implica el estudio de los medios y sus relaciones. En el arte de Carla Rippey, esto es un elemento de vital importancia, en tanto que su proceso artístico comúnmente involucra una lectura múltiple y activa de las imágenes, las cuales re-significa a través de diversos medios.⁴⁹ Desde los planteamientos de Hans Belting, comprendemos la importancia corporal y simbólica de estos últimos:

En el medio de las imágenes reside una doble relación corporal. La analogía con el cuerpo surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtudes de las imágenes. En un segundo enfoque surge a partir de que los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal. Ellos dirigen nuestra experiencia del cuerpo mediante el acto de la observación (*Betrachtung*) en la medida en que ejercitamos según su modelo la propia percepción del cuerpo y su enajenación (*Enträusserung*).⁵⁰

retener y mostrar, entre ser mirada y devolver su propia presencia. Moxey, *op., cit.*, p. 99. El juego entre la espectadora y la imagen con la que se identifica, o desidentifica, es inerte al acto de ver envuelto en las dinámicas del objeto visual. Por otra parte, estas dinámicas también se relacionan con la construcción del *yo*, el *yo* que mira su reflejo a través del espejo, o de una imagen mediante la cual empieza la tarea simbólica de reconocerse, situarse en el mundo partiendo de sí y de lo otro. En el psicoanálisis, por ejemplo, se ha teorizado bastante sobre la conformación y desdoblamiento del *yo*, así como el papel del cuerpo en este proceso y el de la imagen especular. Sin embargo, al rescatar la propuesta de Luce Irigaray (teórica francesa, alumna de Lacan y una aguda crítica del psicoanálisis desde el pensamiento de la diferencia sexual), en su libro *Espéculo de la otra mujer*, apunta cómo la cultura masculina (incluida la teoría psicoanalítica) ha construido un mundo en donde la mujer es “lo otro”, un otro que construye desde su antagonismo todo lo que el hombre es. El falo es la medida que rige a ese mundo cultural, siendo la mujer el reflejo distorsionado del hombre. Irigaray señala entonces el enorme vacío que yace en el fondo de la cultura patriarcal y se pregunta por un nuevo espejo para la mujer fuera de los parámetros masculinos. Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 2007, 336 p.

⁴⁸ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Trad. por Gonzalo María Vélez Espinosa, Madrid, Katz, 2007, p. 17.

⁴⁹ Es importante mencionar que utilizo el concepto de medio, no sólo (aunque sí principalmente) para referirme a soportes materiales concretos, sino también para hacer referencia a las técnicas e instrumentos para su creación (la fotografía, el collage o el dibujo, por ejemplo) e incluso, a los contextos culturales a través de los cuales cobran sentido.

⁵⁰ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Trad. por Gonzalo María Vélez Espinosa, Madrid, Katz, 2007, p. 17.

Los medios son un elemento esencial, tanto en la experiencia creativa (la de quien crea la imagen) como en la perceptiva (la de quien la observa), aunque en el fondo sabemos que ambas experiencias son tanto creativas como perceptivas (y no podrían ser de otra manera). Lo que me interesa resaltar es la importancia de los medios en la producción y asimilación de imágenes, es decir, el hecho de que la experiencia corporal es una experiencia medial.

Así, el problema de la intermedialidad no es algo menor; en prácticas artísticas que tienden a jugar con los límites de las técnicas, los soportes y los contextos de las imágenes, las relaciones mediales se tornan complejas. En el caso de *La dama del cartel*, es necesario indagar en la trasposición, es decir, en cómo se transforma la imagen, así como nuestra relación con ella y sus posibles significados ante la modificación de pasar de un medio a otro, en este caso, de la fotografía publicitaria al dibujo artístico.

Una de las modificaciones que surgieron a través de esta trasposición fue la modificación de las dimensiones, formas y composición de la imagen al ser reinterpretada mediante el dibujo. Ya mencioné las huellas de estas transformaciones latentes en la imagen original, como es el caso de uno de los elementos centrales para la interpretación de la imagen: los ojos.

“Los ojos son el signo más claro de la animación inerte a una imagen”, menciona Freedberg refiriéndose a los actos iconoclastas, “quitar los ojos en una imagen es privar a la persona representada del símbolo más importante de la vitalidad y de la capacidad para expresar las emociones asociadas a los seres vivos.”⁵¹

⁵¹ David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contras las imágenes*, Vitoria- Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 55.



f. 8 Carla Rippey, *Ojos que no ven corazón que no siente*, 1986-1987, grafito sobre papel, tríptico, 100 x 70 cm, col. Alfredo Valencia.

En muchas obras de Carla Rippey aparecen mujeres con una peculiaridad en la mirada: los ojos se ocultan, se esconden con vendas, velados tras otras partes del cuerpo o tan solo permanecen cerrados (ver f. 8). Por ejemplo, en la obra *Ojos que ven corazón que no siente* apreciamos a tres personajes (un ser vestido con túnica, una mujer en ropa interior y otra mujer desnuda), todos con un rasgo común: su mirada es oculta. Lorena Zamora sugiere que esta forma de privar a los personajes de expresarse con la mirada responde a una autoprotección necesaria.⁵² Sin embargo, este patrón en la obra de Rippey puede estar asociado con varias cuestiones: por una parte, la mayoría de las mujeres representadas se encuentran en espacios íntimos (muchas veces expuestas a través de cierta desnudez); algunas de ellas, retratadas originalmente por miradas masculinas, (igual que en el caso de *La dama del cartel*) fueron cosificadas y sexualizadas, configuradas como signos intercambiables. En este sentido, posiblemente la ausencia de la mirada responde a la autoprotección de la que habla Zamora, un estado que evita la mirada, el contacto visual con el hombre poseedor, y trata de protegerse ante la exposición corporal y visual.

En palabras de la artista, el uso constante de este recurso en su obra tiene otras explicaciones:

⁵² Lorena Zamora Betancourt, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007, p. 99-100.

Sí, y hago eso mucho [quitar la mirada], y un poco eso tiene que ver con una composición en la que buscas a dónde quieres que llegue el ojo. Si tienes los ojos en la imagen, la tendencia humana es que vas a los ojos, vas a un contraste o a una cara o particularmente a los ojos. Entonces si quitas los ojos tienes que ir a otro lugar y creo que se vuelve más emotivo de alguna forma si no ves los ojos. O puede ser porque cuando tenía dos años me abrí la frente por un descuido de mi papá [risas]. Me lastimé... se me ocurrió en algún momento, no sé si hay una asociación del cariño con lastimarte la frente, digo no sé si tiene que ver, pero... es que como tenía dos años y pico mi papá decidió que yo tenía que ir atrás en el coche y no al frente con mi mamá, y luego frenó como frenaba él, muy repentinamente, y caí sobre un pedazo de metal que él había dejado allá atrás... y como resultado me corté la frente y pude volver al frente con mi mamá, a las piernas de mi mamá [risas].

Qué raro, ¿no? Pero... no sé. Una noche, de repente, estaba por dormirme, y tenía esta imagen de algo pegándome en la frente y dije en voz alta: "Me pegué en la frente". Había estado preguntándome yo porqué siempre cortaba las caras ahí. Entonces, aunque está la explicación muy lógica que te acabo de dar, hay ese subtexto personal y posiblemente tiene que ver con esa experiencia también.⁵³

Encontramos una narrativa muy personal, incluso desde el desciframiento de lo inconsciente, en las palabras de Rippey. El juego con las miradas y la privación de los ojos son, en cierta forma, una constante que tiene una función formal muy específica: el llevar la mirada a otra cosa, a algo que se esconde y muestra desde los cuerpos de esas mujeres que habitan escenas íntimas pero extrañas. Incluso, desde las reflexiones de Freedberg, esto tiene consecuencias muy concretas en la lectura de la imagen; al omitir la mirada (signo íntimamente ligado a la animación y vitalidad) le quita cierto tipo de agencia a la imagen, pero para animarla de otra manera. Por otro lado, para la artista, también existe una asociación corporal a su propia experiencia. Incluso, podría plantearse una explicación con respecto a la niñez y lo que representa para una criatura la separación de los brazos de la madre; la vulnerabilidad ante el peligro de un mundo masculino que nos causa la ruptura física y emocional con el cuerpo materno.

Sin embargo, mi labor aquí no es la de psicoanalista. Creo que es necesario reconocer la propia voz de la artista, ya que es un vestigio valioso de la experiencia creativa, pero esta voz siempre está en diálogo, en diálogo con la obra y con las miradas que la atraviesan. Es así, especialmente en el arte de Carla Rippey, que la obra reafirma su ser posibilidad. La imagen se complejiza cuando reconocemos los distintos niveles de lectura que posee, en este sentido, la cuestión de la mirada tiene un sentido formal e íntimo en la obra, pero también está en relación

⁵³ Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

con el trasfondo, es decir, con el tema representado: la experiencia de las mujeres que vuelven a habitar las imágenes a través de la mirada de Rippey y de la nuestra.

En este sentido, en mi interpretación agregaría que no solamente se trata de unos ojos ausentes, la mirada podría estar oculta y remitir, no literalmente a un no-ver, sino a algo distinto. Dentro de la política sexual articulada por el discurso patriarcal, la visión de la mujer es anulada, ella no es espectadora o artista, no es considerada “sujeta activa”, sino objeto de miradas. De esta forma, su deseo y acción visual son negados. No obstante, cuando una mujer es la que mira evidentemente no tendría por qué reducirse a esto, al contrario. Aunque posiblemente los cortes de Rippey se relacionen con la extracción de cierta presencia de vida en la imagen, como lo propone Freedberg con respecto a la iconoclasia, o con la autoprotección sugerida por Lorena Zamora ante la amenaza de los ojos del hombre, también podría ser un recurso para construir otro tipo de visualidad, otra manera de *mirar*. Se trata de una doble metáfora, por un lado, la mujer que "no ve", es decir, la mirada anulada según el papel asignado a la mujer, pero por otro lado también es la mirada de la mujer que se resiste a ese rol, que no se mira a través de ese espejo y, en consecuencia, mira desde otro lugar, desde lo oculto o lo marginal. Me parece además que estas metáforas no se desvinculan de la intención formal de la artista; el ocultamiento se relaciona con el querer mostrar otra cosa, llevar la mirada hacia otro asunto que la espectadora debe descifrar.

Es importante señalar que algo sucede con este giro de la mirada, con el cambio en la composición y el encuadre, especialmente con el recorte en los ojos. Si volvemos a la imagen original uno de los puntos de mayor atracción, como bien lo señala Rippey en sus reflexiones formales, son los ojos, los ojos que miran seductoramente al hombre expectante. Ante la desaparición de los ojos que miraban fijamente al observador, el espectador (hombre-consumidor) que se volvía sujeto a través de su relación con la imagen se quiebra, o al menos cae en una ambivalencia.⁵⁴ Esto tiene que ver con la articulación misma de la imagen. Si comparamos el retrato original con otra fotografía de Silvana Pampanini (ver f.9), es evidente que una mirada fija en el espectador no es lo único que lo vuelve sujeto activo.

⁵⁴ La ambivalencia de la imagen, como lo observamos más adelante, no desestabiliza únicamente al espectador hombre-consumidor, sino que también rompe con el poder especular de la imagen para las miradas femeninas.



f.9 Fotografía de Silvana Panpanini.

En este otro retrato se observa a una mujer en ropa interior, recostada en un sillón con una postura suelta mientras mira en otra dirección; aquí la mirada masculina interviene a través de la pasividad de la mujer: su exposición corporal, su postura quieta, relajada y abierta, y la mirada perdida en otra dirección, como si no se percatara del deseo del que está siendo objeto. Estos elementos intervienen en la activación del sujeto poseedor. Sin embargo, se trata de dos fotografías distintas, aunque inscritas a las mismas lógicas; mientras que en una el deseo cobra forma a través de la pasividad que se la adjudica a la mujer (expresada con la corporalidad y la mirada ausente), en la otra (la fotografía original de *La dama del cartel*) lo hace con la sensualidad, la invitación y la tensión visual. Ambas son imágenes que objetivan a la mujer en el intercambio masculino, y niegan su existencia y acción reales; se trata de imágenes estereotipadas por el discurso canónico del arte, remedos de las Venus de Tiziano, transformadas en "fetiches" idealizados durante el siglo XIX y XX. Sin embargo, estas dos fotografías, por similares que sean, utilizan estrategias distintas en cuanto a la disposición corporal de la mujer representada: en una la pasividad y en la otra la

aparente provocación. Podríamos pensar entonces que la artista, al romper con la mirada que invita al sujeto, en el caso de la fotografía original de *La dama del cartel*, quiebra también parte de su acción en la imagen. Pero esto no es todo, además de desestabilizar la relación del sujeto masculino con la imagen, y por tanto, su acción sobre la misma, rompe con el poder especular de la imagen para las miradas de otras mujeres.

Aunado a esto, la imagen posee otras modificaciones con respecto a la fotografía original. Como lo describí al inicio, *La dama del cartel* es un retrato inestable; llama la atención la atmósfera caótica y borrosa que se logra con las múltiples líneas que atraviesan o desvanecen a la mujer y a su entorno. A pesar de que en la imagen solo se podrían distinguir tres planos (el mueble, la mujer y el fondo) se trata de un dibujo con cierta profundidad dada la disposición corporal de la mujer; su inclinación hacia atrás y la postura de las piernas marcan una dirección en diagonal que contribuye a dicha profundidad, así como a un juego con los límites de la imagen. El uso del blanco y negro, sobre todo de los tonos oscuros, refuerza este sentido de la tridimensionalidad. Además, los rayones y borrones que construyen la atmósfera, articulan una especie de lectura en capas, como si la imagen se formara a través de distintos niveles que en ciertos espacios se entremezclan y confunden los límites de las formas. Todo esto contribuye a una inestabilidad en el dibujo: pervive un movimiento, pero también cierta estabilidad (sobre todo en la figura de la mujer), las formas y los planos se delinean y desvanecen al mismo tiempo, la mujer se muestra, pero también se oculta. Estamos ante una imagen ambivalente, borrosa, una “imagen sucia”, tal como la visualiza y la verbaliza Rippey:

Lo que captan nuestros sentidos llega al cerebro por dos caminos, uno consciente y racional, y otro inconsciente e innato. Mientras las percepciones viajan hacia la corteza frontal, donde se integran con otros datos captados del medio ambiente y con asociaciones previas, viajan también hacia la amígdala, una parte mucho más primitiva del cerebro. Mandar algo hacia la amígdala es como mandar una imagen digitalizada con baja definición: llega rápido, pero borrosa. No es información precisa y bien procesada como la que se formula en la corteza. Es, digamos, una imagen sucia. [...] Tengo la idea de que cuando me atrae una imagen, cuando siento una correspondencia con una fotografía encontrada, por ejemplo, es porque me desata una reacción a nivel subconsciente: genera la misma “imagen sucia” de algo ya almacenado en mi cerebro.^{55 56}

⁵⁵ Carla Rippey, *Dibujo, pintura y grabado*, Trad. de Carla Rippey, México, Taller Gráfica Bordes, 2007, p. 7-8.

⁵⁶ Como yo las entiendo se trata de imágenes ambiguas e inestables, imágenes que detonan algo en nuestro interior, que sacuden nuestro sentir pero que, al explorarlas, se tornan más ambivalentes. Por momentos parece que dilucidamos al fin su transparencia, sin embargo, permanecen en el vaivén entre su verdad y su opacidad, entre lo que muestran y ocultan. Nos hacen ir cada vez más profundo para revelarnos significados que quizá intuíamos, pero que se nos escapaban.

La dama del cartel pareciera ser la recreación de una de estas imágenes sucias, sin embargo, el dibujo fue construido a través de la transposición de una fotografía previa que causó cierta reacción en la artista, no solo para modificarla, sino para hacerlo de la forma en la que lo hizo. Al alterar la imagen original con la censura en los ojos, el cambio en las proporciones y postura del cuerpo, así como las líneas y borrones que irrumpen en la corporeidad y entorno próximo de la mujer, la artista desestabilizó la imagen, así como a la misma concepción visual de la modelo en la imagen publicitaria y al espectador (hombre-consumidor) que la poseía a través de la mirada.

En una conferencia de Carla Rippey, la artista habla sobre una serie de técnicas que ha utilizado en la intervención fotográfica, entre ellas menciona el degradado con thinner en imágenes publicitarias: “[...] Esa es una forma un poco de agredir ese mundo publicitario que siempre nos está agrediendo. Entonces pueden ir quitando sistemáticamente lo que no les gusta y reinventando la imagen.”⁵⁷ Aunque para la elaboración de *La dama del cartel* la artista no utilizó esta técnica en específico, al observar ciertos rasgos de la imagen entendemos que se trata de una exploración visual en la que se expresa una determinada *actitud* por parte de Rippey, una *actitud* ante la fetichización del cuerpo femenino, es decir, ante cierto tipo de erotismo visual configurado por una mirada mercantil y masculina.

[...] es que vivimos rodeados de imágenes que no escogimos, entonces el cambiar su sentido es una forma de tener una relación con la imagen, pero alterándola para que sea algo que tú puedes decir al respecto, para que tú puedas participar en la conversación. Y básicamente estás agrediendo la imagen original para crear otra que dice algo para ti. Pero como todo proceso es más intuitivo. Yo lo veo y empiezo a borrar lo que no me gusta y veo que sale otra cosa. Pero todos los artistas hacemos eso, tienes una idea de por dónde quieres ir, pero mientras vas trabajando se aclara por dónde tiene que ir y qué implica para ti lo que estás haciendo; que no siempre es muy claro de antemano y no siempre debe serlo, ya que estás tratando de acceder a niveles de la consciencia que no están muy en la superficie.⁵⁸

Al encontrarse con este desorden simbólico surge una tensión, por un lado, el deseo de la visión masculina, y por otro, una mirada que la transgrede dotando a la imagen de nuevas significaciones. Así, a partir de la observación de *La dama del cartel* y de todas las implicaciones mediales y sexuales en torno a la forma en la que fue creada, se abre la pregunta por el papel de la

⁵⁷ Museo de Arte de Ciudad Juárez, *Charla con Carla Rippey: Gráfica reinventada*, 16 de junio del 2017, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KubRXTjXTBI&t=767s> [consultado 20 de enero de 2020].

⁵⁸ Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

espectadora y la artista; la obra se vuelve el punto de intersección para comprender el fenómeno de las presencias de las imágenes y de nuestras respuestas ante ellas.

Al observar los elementos formales del dibujo y dilucidar la forma en la que la imagen original fue transpuesta, manipulada e incluso agredida, se puede indagar no únicamente en las reacciones y actitudes de la artista ante la imagen, sino en cómo partió de su manipulación para construir algo distinto, es decir, el cómo la destrucción se transforma en un acto creativo donde deshacemos ciertas presencias para crear nuevas.⁵⁹ Además, este proceso se correlaciona con la percepción, en otras palabras, hay una relación dinámica y compleja entre la creación de imágenes y su interacción con las personas expectantes. Así, describió Rippey este vínculo:

[...] Examinándolas con calma [las imágenes], ya por el elevado camino de las percepciones claras y las asociaciones conscientes, tengo que precisar el elemento perturbador y hacerlo más evidente por medio de una edición de la imagen encontrada [...] Después se afina la interpretación en su traslado al dibujo, grabado o pintura. En una especie de *morphing* debo de retransmitirlo con mi propia energía.⁶⁰

En el caso de *La dama del cartel* se trata de una imagen intermedial, una imagen generada a través de una técnica mixta en la que la intervención fotográfica, la transferencia y el dibujo, se entremezclan en un ejercicio de transgresión visual mediante el cual Rippey explora a las mujeres, pero ya no desde la objetivación sexual ni como signos de intercambio. La artista explora a las mujeres, y sus re-presentaciones, desde una experiencia corporal diferenciada; se trata de un proceso de creación complejo en el que la misma artista es espectadora; percibe, reacciona y transforma las imágenes buscando nuevas relaciones y niveles de sentido.

La experiencia medial que realizamos con las imágenes [...] está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores: imágenes que surgen en nuestro cuerpo, como las imágenes de los sueños, a las que percibimos como si utilizaran nuestro cuerpo como medio anfitrión. La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo.⁶¹

⁵⁹ Freedberg, *op. cit.*, p. 75-77.

⁶⁰ Rippey, *Dibujo, pintura y grabado, op. cit.*, p. 8.

⁶¹ Belting, *op. cit.*, p. 38.

Volviendo a la idea de “imagen sucia” desarrollada por Carla Rippey, las palabras de Belting cobran sentido.⁶² La artista procede, en su acto de observación y creación, mediante imágenes interiores que forman parte de una experiencia corporal. Se trata de relaciones subconscientes que Rippey explora mediante un proceso artístico (también corporal) para construir una especie de puente entre su mirada y aquellas imágenes, entre ella misma y las mujeres que viven en las fotografías.⁶³ No obstante, en la exploración de estas “imágenes sucias”, la artista resalta elementos visuales específicos, creando así obras en las que las modelos ya no son modelos, ya que dejan de ser meros objetos para convertirse en verdaderas habitantes de las imágenes. Las mujeres se vuelven presencias extrañas, a veces confusas, pero al mismo tiempo se trata de presencias fuertes, reafirmadas dentro de su propia corporalidad en contraste con su entorno, caótico e inestable. Son mujeres transgresoras que juegan con los límites de su imagen, de su propio cuerpo, abandonan la rigidez de la objetivación y de la fotografía masculina para abandonarse en imágenes disruptivas que no saben de márgenes. Es pocas palabras, las mujeres dejan de vivir en las fotografías para comenzar a vivir en ellas mismas... en sus propias presencias, cuerpos y miradas. En este sentido, las imágenes de Rippey rompen y reconfiguran el "poder especular" de la imagen.

La mirada femenina, una mirada transgresora

Las imágenes de Carla Rippey pueden ser entendidas como un arte metafórico, es decir, como metáforas visuales a través de las cuales se enuncia la experiencia de las mujeres. En el caso de *La dama del cartel*, se manifiesta un acto de observación, intervención y creación, un acto que se funda en la mirada, tanto de la artista como de la mujer retratada. A pesar de que se elimina la mirada de la modelo, desestabilizando así la relación con el espectador masculino y rompiendo la imagen especular de la mujer, hay una mirada sugerida que, aunque no está presente, permanece, como si la mujer pudiera mirar sin mostrar los ojos. Pudiera ser que el sentido de este acto,

⁶² “Tengo la idea de que cuando me atrae una imagen, cuando siento una correspondencia con una fotografía encontrada [...] es porque me desata una reacción a nivel subconsciente: genera la misma “imagen sucia” de algo ya almacenado en mi cerebro.” Rippey, *Dibujo, arte y grabado, op. cit.*, p. 8.

⁶³ La artista apuntó lo siguiente en cuanto a la dimensión corporal del proceso de creación: “Entrevistadora: ¿Cómo dirías que es tu proceso de creación a nivel corporal?”

Carla Rippey: “No lo sé, no lo había pensado. Lo único que sé es que eso de desdibujar, porque ya sabes que siempre pongo y quito elementos, y luego agarro el lápiz y rayo. Entonces hay una parte muy física del dibujo y básicamente lo que hago es crear una estructura y luego empiezo a desbaratarla y eso es una cosa mucho más física.” Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

aparentemente de censura, sea precisamente enunciar visualmente la ausencia de la mirada femenina en la fotografía original; ya que en ella los ojos eran un punto clave para construir una relación sexualizante entre el espectador y la modelo, mas no para mostrar a la mujer como sujeto activo en su propio mirar. Así, esta intervención de la artista tiene un potencial crítico, ya que señala esta ausencia en la representación, e incluso, posee un sentido transgresor: eliminar la mirada cuyo centro estaba en el hombre-consumidor y, en contraposición, sugerir una mirada oculta, la de la mujer detrás de la fotografía, es decir, la de *La dama del cartel*.

De esta manera, la obra funciona como una metáfora visual para situar la experiencia de la mujer retratada, o al menos, para cuestionar y desestabilizar la imagen e indagar en la experiencia que subyace en ésta. Sin embargo, esto tiene lugar a través de la mirada de otra mujer: la artista. En este sentido, no podríamos entender este fenómeno de la visualidad, ni muchos otros, sin comprender las políticas sexuales del mirar y cómo se inscriben en la diferencia sexual, ya no solo desde una concepción patriarcal aparentemente hegemónica, sino desde una enunciación visual que toma forma en la experiencia.⁶⁴

A través de una indagación en la materialidad y técnica de la imagen surge otra posibilidad para comprender el proceso de producción artística, en este caso, podemos entenderlo como un acto creativo que se materializa en una mirada desestabilizadora. Incluso, el acto creativo contiene aquí cierto grado de destrucción; la mujer que es sexualizada mediante la mirada del hombre se deshace, el espectador que la poseía se quiebra, y de la inestabilidad surge una nueva presencia; una presencia construida a partir de otras imágenes —borrosas como las de subconsciente— y que no solo proviene de una mirada distinta, sino que despierta otras formas de mirar y otras vidas en las imágenes.

⁶⁴ “En vez de considerar los cuadros como documentos de su condición, expresándola o reflejándola, quiero poner énfasis en que la práctica del pintar es por sí misma *un lugar para que se inscriba la diferencia sexual*. La posición social en términos de clase y (sexo) determina —o lo que es lo mismo, presiona o marca los límites— del trabajo producido. Pero estamos considerando un proceso continuo. La construcción social, sexual y psíquica de la femineidad es constantemente producida, regulada, renegociada. Esta productividad se halla envuelta en la práctica de hacer arte. En el crear una pintura, citar a un modelo, sentarse en una habitación con alguien, usar un programa de técnicas conocidas, modificarlas, sorprenderse a sí mismo con nuevos e inesperados efectos, tanto en términos técnicos como de significado, lo que resulta del modo en que el modelo es dispuesto, el tamaño de la habitación en que se trabaja, la naturaleza del contrato, la experiencia de la escena que está siendo pintada y todos esos procedimientos que forman parte de las prácticas sociales de hacer una pintura, funcionan como las maneras en que la posición social y psíquica de Cassatt y Morisot no solamente construían sus obras, sino que se veían implicadas ellas mismas, a medida en que, al producir imágenes, encontraban su mundo representado frente a ellas.” Pollock, “Modernidad y espacios de...”, op. cit., p. 276.

Podemos ubicar aquí el concepto de destrucción como una estética creativa que retoma Freedberg: “¿A caso el acto mismo de creación no implica siempre alguna forma de destrucción de los precedentes y de los materiales y así sucesivamente?”⁶⁵ Y no solamente eso, se trata además de un proceso de intervención sobre una imagen que incita al deseo sobre el cuerpo, de alguna manera, a la acción sobre él, a su posesión. “Es una forma un poco de agredir ese mundo publicitario que siempre nos está agrediendo,”⁶⁶ pero también se convierte en una forma de intervenir las tradiciones hegemónicas del canon artístico, de darle otro orden a ese desorden simbólico que pervive en el mundo de la cultura. La obra de Carla Rippey puede ser leída en ese sentido, como la manifestación de una experiencia estética inquisitiva y disruptiva, una experiencia que se enuncia a través las miradas que subyacen en las imágenes, ya sean internas —en la mente o el inconsciente— o externas —aquellas que observamos hacia fuera, aquellas que percibimos y nos provocan extrañeza, temor, rechazo, deseo—. Me refiero a una experiencia mediadora en la que se crean puentes entre el interior y el exterior, entre la observación y la acción, entre la destrucción y la creación, entre la mujer de la imagen y la que crea la imagen. En pocas palabras, estamos ante una experiencia atravesada por la corporalidad, por la diferencia sexual y por todo su potencial, en este caso, transgresor.

⁶⁵ Freedberg, *op. cit.*, p. 76

⁶⁶ Museo de Arte de Ciudad Juárez, *op. cit.*, *ibídem.*

Capítulo II. Arte y erotismo femenino: *El sueño de la razón*

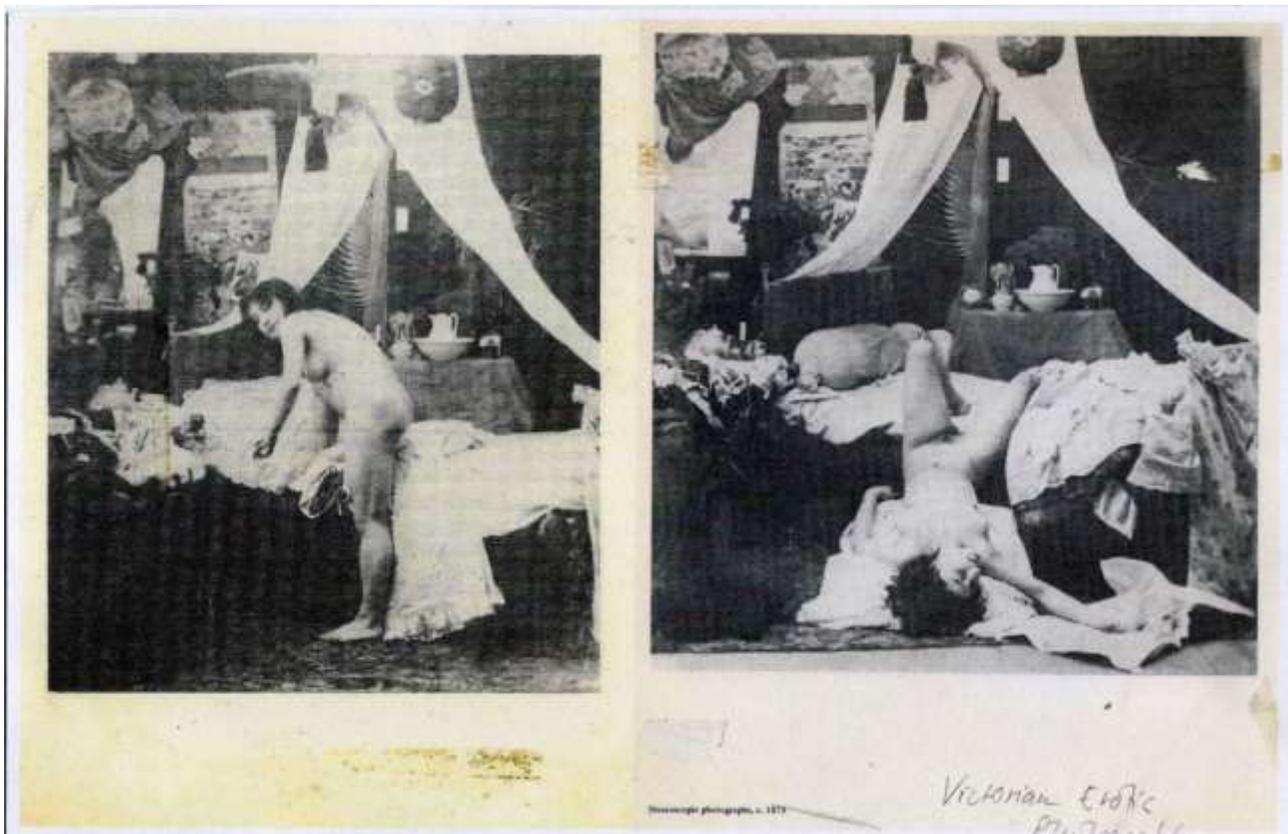


f.10 Carla Rippey, *El sueño de la razón*, 1991, grafito y prismacolor sobre papel, 110 x 140 cm, col. particular, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

En el dibujo, *El sueño de la razón*, vemos como figura central una mujer desnuda, recostada y con los ojos cerrados; está sobre lo que parece ser una cama llena de cobijas y sábanas desordenadas que caen hasta el suelo de la habitación. Esta mujer yace boca arriba con la cadera sobre el lecho. Su cuerpo se extiende, como deslizándose, hasta llegar al suelo de forma suelta. Al lado izquierdo de la escena hay otra mujer también desnuda; está parada, con una pierna apoyada en el suelo y la otra doblada sobre la cama. Tiene una postura inclinada, pareciera que acaba de levantarse para alejarse de la mujer dormida sin dejar de mirarla. Sin embargo, su cuerpo permanece en una posición intermedia: entre el avanzar y el retroceder; se dirige hacia la izquierda, pero mira hacia la dirección contraria. El juego entre la mirada, apenas mostrada en el dibujo, de la joven despierta

y el dormir de la otra, genera una tensión entre las dos figuras que articula la composición y subraya el componente expresivo de la obra.

El desnudo, como elemento temático, es claramente un objeto de interés; la misma lectura de la imagen se construye a partir del recorrido de los cuerpos. Podemos ver que la cabeza de la mujer de la izquierda —que además marca un punto de atención: la mirada—, junto con su cuerpo y, posteriormente, el torso de la joven recostada, su rostro y brazo extendido, señalan una dirección de lectura. De esta forma, aunque en un primer momento la mujer acostada captura la atención de quien observa, la obra nos guía hacia la mirada de la otra: nos hace recorrer el cuerpo de ambas hasta descender y terminar en el rostro de la mujer que duerme, en el sueño. Los puntos de mayor interés son los ojos, el juego entre la mujer que apenas mira y la que permanece con los ojos cerrados. Pero para llegar a esto es imprescindible hacer un recorrido por el desnudo, un desnudo rodeado por ambigüedades que termina por llevarnos al juego del mirar.



f. 11 Fotografías originales para la creación de *El sueño de la razón*, archivo personal de Carla Rippey.

Después de un primer nivel de lectura, se puede interpretar esta imagen como un encuentro íntimo entre dos mujeres. Sin embargo, nuevamente es necesario indagar en el proceso creativo de la artista. En el caso de esta imagen Carla Rippey también realizó una intervención fotográfica previa; eligió dos fotografías eróticas antiguas de la misma mujer en el mismo escenario y las sobrepuso para crear la base de este dibujo. Además de esto, la ambivalencia tiene una presencia constante; desde el título en el que las palabras multivalentes y aparentemente contrarias de “sueño” y “razón” están una al lado de la otra, hasta las múltiples ambigüedades visuales que se observan en la imagen —la posición intermedia de una de las mujeres, la mirada incierta e incompleta, y una serie de inconsistencias que interrumpen nuestra mirada: rayones y borrones que aparecen sobre los cuerpos y, de forma más caótica, sobre los límites del dibujo—. En este sentido, se puede pensar que *El sueño de la razón* mantiene una relación formal y temática con una obra de Francisco de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado que reflexiona sobre el mundo onírico que desata el estado creativo y tormentoso de “El” artista (ver f. 12).⁶⁷

Considerando la relación conceptual con la obra de Goya y el hecho de que se trate de la misma mujer representada dos veces, la imagen de Rippey bien podría aludir a un desdoblamiento, es decir, a una metáfora del sueño: la mujer que se mira a sí misma a través de otro estado de consciencia. Se trata de un encuentro íntimo, un momento rodeado por ambigüedades en el que el cuerpo es vía para explorar las miradas que atraviesan a la mujer.

Además de ser una metáfora onírica, *El sueño de la razón* contiene reflexiones visuales en torno a la experiencia corporal y erótica, e incluso, al mismo estado creativo. La artista explora estas experiencias a través de la visualidad, retratándolas como procesos complejos e íntimos, encuentros ambivalentes que cobran un sentido distinto al ser enunciados desde su experiencia como mujer y artista.

⁶⁷ Según Jorge Alberto Manrique algunas de las imágenes de Carla Rippey tienen una relación con este artista: La serie *Esclavos del sueño* pareciera retomar elementos, desde el punto de vista conceptual, en *Los Caprichos* de Goya, donde *El sueño de la razón produce monstruos* despliega el tema del sueño como constitutivo nuestro, el sueño como memoria, deseo y muerte. (To sleep, to dream, percance to die...). Carla Rippey, *El sueño que come al sueño, Del 24 de junio al 26 de septiembre* (catálogo), Presentación y comentarios de Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique, México, Museo de Arte Moderno, 1993, p. 19.



f. 12 Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799, aguafuerte y aguatinta sobre papel ahuesado, 306 x 201 mm, col. Plácido Arango, Museo del Prado.

El sueño de la razón retrata un encuentro íntimo, un momento erótico y femenino, pero que más que placer provoca una suerte de intriga, un extrañamiento que rodea al mirar de una mujer hacia otra. Las ambigüedades y los acentos visuales nos llevan a adquirir una actitud de desciframiento ante el encuentro de esas dos mujeres, ante ese mirar incierto y desnudo. Inclusive el mismo título resulta extraño, remitiéndonos al abandono de lo racional, es decir, al sueño: lo imaginario, lo fantástico, un estado en el que las creaciones, las apariciones y la interacción con lo que está dentro de una misma son recurrentes. Por otro lado, *El sueño de la razón*, lejos de señalar la inacción de lo racional frente a la fantasía, podría aludir a la razón misma dentro del sueño, en un estado no pasivo, sino en el que se gesta otro tipo de actividad: la onírica. La misma lectura de

la imagen nos guía a eso, el recorrido por los cuerpos nos lleva al rostro de la mujer que “duerme” y es entonces que nos percatamos de la tensión entre las miradas.

El sueño

Como lo apunté al inicio y al igual que en el caso de *La dama del cartel*, la creación de la imagen puede revelar mucho al respecto. Nuevamente, estamos ante un ejercicio de transposición y transferencia, pero ahora mezclado con otras técnicas como el collage.

A partir de la mezcla de los elementos de estas dos fotografías que capturan a la misma mujer en el mismo escenario, la artista recrea un entorno íntimo en el que se da un encuentro extraño, un mirar incierto que es ambiguo por sus inconsistencias. Al observar las fotografías originales, es evidente que la artista recortó y cambió la perspectiva de la escena, Rippey nos acerca a las mujeres como si estuviéramos a la altura de la que yace dentro de la habitación. Sin embargo, desde esta vista, observamos a la otra mujer incompleta y percibimos nuevamente una mirada casi “oculta”. Este encuentro, además, es en sí mismo inestable. Carla muestra una imagen poco clara, con elementos que ensucian el dibujo y crean ruido visual. Por momentos, la imagen recuerda a aquellas proyecciones de cine viejo en las que las marcas en la película interrumpen lo que observamos. Así se nos aparece el sueño, representado como un *mirarse*, concebido y expresado como una introspección rodeada por ambigüedades: el encuentro de la mujer consigo misma que toma la forma de una imagen onírica, extraña e inestable, una atmósfera que nos recuerda a las mismas “imágenes sucias” que la artista explora en sus procesos creativos: “Es sucia porque es ambivalente su lectura, pero lo sucio también se asocia con lo erótico, lo perverso, lo perturbador y lo reprimido o temido [...] Finalmente, se podría postular que trafico con imágenes robadas: lo mío no es un negocio limpio.”⁶⁸

Se trata de visiones ajenas, imágenes desconocidas que generan algo a nivel subconsciente; estas imágenes, en principio extrañas, se van definiendo y resignificando, así como generando una reflexión cada vez más consciente, a través de su exploración artística. El trabajo de Rippey se introduce en esta autoexploración en la que vincula un mundo exterior y desconocido (que al mismo tiempo puede parecerle cercano) con uno interior: “Al ubicar imágenes de fuera adentro de lo mío, pretendo tender un puente. Trato de ubicarme allá afuera a través de la orquestación de

⁶⁸ Carla Rippey, *Dibujo, pintura y grabado*, Trad. de Carla Rippey, México, Taller Gráfica Bordes, 2007, p. 7-8.

elementos adentro, en la obra. Descifrar [...] el *pattern* que se dibuja en mi obra, me podría resolver el misterio de la relación entre el mundo y mi persona”.⁶⁹

Existe entonces una correlación entre el sueño y el arte, ambas actividades introspectivas que involucran una relación compleja entre lo interno y lo externo. Podríamos entender la dinámica de estos encuentros a través de dos conceptos del psicoanálisis: *Das Unheimlich* y *Doppelganger*. El primero de ellos se traduce como lo siniestro y se define, en primera instancia, en oposición a *Heimlich* (lo familiar, íntimo y secreto).⁷⁰ Así, *Unheimlich* da cuenta de lo extraño, pero se trata de algo familiar y desconocido a la vez (lo extrañamente familiar). Además, lo siniestro está ligado al desdoblamiento; el *Doppelganger* hace referencia a un doble fantasmagórico y, en la teoría psicoanalítica, se encuentra asociado con el fenómeno del doble. Así, el sueño que se muestra en esta imagen, adquiere sentido a partir de lo siniestro y del desdoblamiento. Se trata de la proyección de una doble como una cosa extraña, pero con la que, a la vez, se establece una relación de identidad que conlleva a la introspección.

A través de la obra de Rippey podríamos concebir al sueño como un punto unificador e íntimo del *yo*, el situarnos tanto en una realidad externa (*mirar*), como en otra interna (*mirarse*). Pero este encuentro ocurre también en otros procesos, distintos e íntimamente relacionados, donde lo onírico, lo artístico y lo erótico se entremezclan en imágenes poéticas. Se trata de reflexiones estéticas que derivan de un ejercicio de construcción y lectura visuales, las cuales configuran ya no solo al sueño, sino a aquello que observamos primeramente en esta imagen: el encuentro de dos mujeres desnudas. Dos mujeres que fueron fotografiadas por y para hombres, dos mujeres que en realidad son una misma y que la artista resignifica en su erotización. Debemos entonces descifrar cómo las reflexiones en torno a la relación entre sueño y arte que se tejen a través del tratamiento de la obra se anclan en una reflexión visual sobre el propio cuerpo y erotismo femenino. A partir de esto habría que preguntarnos cómo se concibe lo erótico desde la enunciación de la imagen, a qué clase de erotismo está aludiendo y cómo se expresa a través del cuerpo y la conjugación del resto de los elementos de la obra.

⁶⁹*Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ Sigmund Freud, “Lo siniestro” en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Trad. de L. López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante, Barcelona, Editoriales Biblioteca Nueva y Magisterio Español, 1974. p. 12.

El cuerpo liminar, umbral de lo simbólico

En el arte de Carla hay una correlación compleja entre lo erótico, el cuerpo y el sueño, exploraciones que indaga en más de una imagen. La serie de la que forma parte *El sueño de la razón* se titula “Estados de trance”; a partir de esto, podríamos pensar que la concepción de sueño de Rippey va en torno a un estado alterado de consciencia, es decir, un nuevo estado al que se llega sólo a través de condiciones no normales de vigilia. Ocurre en un momento y espacio determinados, una especie de “estar” entre dos mundos, ya que es precisamente la especificidad del sueño la que permite el desdoblamiento y el encuentro íntimo del yo.

En la hora incierta antes del amanecer
casi al acabar la noche interminable
en el final recurrente del infinito...⁷¹

Este fragmento, retomado de un poema de T. S. Eliot, se lee al inicio de la serie a la que pertenece *El sueño de la razón*. Nos transmite una atmósfera de ambigüedad e incertidumbre que se explora conjuntamente en la visualidad de la obra. Es un momento entre dos tiempos —el día y la noche—; el efímero contacto de dos mundos que, precisamente en ese encuentro, se eterniza. En *Cuatro cuartetos* (poema del que provienen las palabras retomadas por Rippey), y específicamente en la parte de “Little Gidding”, Eliot remite a un tiempo y un espacio determinados: la primavera, esa “intersección de un momento sin tiempo”,⁷² e Inglaterra, ese lugar que “es ninguna parte. Nunca y siempre.”⁷³ El poema continúa entre constantes imágenes extrañas y paradójicas; el fragmento retomado en la serie antecede justo al encuentro nuclear de la narración, cuando el poeta se encuentra consigo mismo:

[...] Asumí un doble papel y grité.
Y escuché al otro que gritaba: “¡Cómo! ¿Tú aquí?”

Aunque no estábamos, yo era el mismo de siempre,
consciente de mí mismo, y era otro sin embargo.

⁷¹ Fragmento de “Little Gidding” de *Cuatro Cuartetos*, citado en Carla Rippey, *El sueño que come al sueño, Del 24 de junio al 26 de septiembre* (catálogo), México, Presentación y comentarios de Teresa del conde y Jorge Alberto Manrique, Museo de arte Moderno, 1993, p. 20.

⁷² T. S. Eliot, *Cuatro Cuartetos*, Trad. de José Emilio Pacheco, México, Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 41.

⁷³ *Ibíd.*, p.41.

Y él una cara aún formándose. Pero bastaron las palabras,
para forzar el reconocimiento al que precedieron.
Así, sometiéndonos al aire común,
demasiado extraños el uno al otro para
malentendernos,
acordes en ese momento de intersección,
reunidos en un sitio sin antes ni después,
seguimos por la acerca en una ronda muerta.⁷⁴

Carla rescata y explora la poesía de T. S. Eliot para aludir a una atmósfera similar; la de un encuentro con una misma, un puente comunicativo en el que se logra otro tipo de consciencia y que se gesta en un momento determinado: un “estado de trance” —como el sueño— en el que se halla lo intemporal en la temporalidad de la propia composición. Se trata de un punto aquietado; la captación de aquello que está en medio, lo que une y separa a dos partes de una misma y que Rippey eterniza en una misma imagen poética: la metáfora de un sueño, un sueño femenino puesto que lo que revela este sueño lo hace a través de la mirada del cuerpo, es decir, de la consciencia del cuerpo propio y de su introspección íntima que, para la artista, tienen lugar en dos procesos propios de la mujer: la exploración artística y la erótica.

En esta misma serie hay nueve imágenes distintas, todas ellas protagonizadas por mujeres en estados de trance; momentos y atmósferas en los que se manifiesta una transición, un estado liminar. La dualidad aparece desde la primera obra, *Noche circular* (ver f. 13), en la que observamos a una mujer desnuda, de frente y con los ojos cerrados al lado de otra mujer también desnuda pero representada con una técnica distinta y que podría aludir a su contraparte; ya no son pinceladas, sino más bien líneas blancas de contorno que sobresalen gracias al fondo oscuro las que construyen la figura. A pesar del parecido en la expresión corporal de la mujer de la izquierda (los ojos cerrados y las manos sobre la cabeza), la de la derecha está representada de perfil. Al igual que en otras obras de Rippey, hay elementos que juegan con los límites como las líneas desordenadas de la parte inferior, la mezcla de técnicas, los espacios que parecen interrumpidos o las letras y figuras ilegibles alrededor de la mujer de la derecha.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 43.



f. 13 Carla Rippey, *Noche circular*, 1989, óleo sobre tela sobre madera, 117 x 122 cm, col. Alfredo Valencia Mejía, Museo de Arte Moderno.



f. 14 Carla Rippey, *Insomnio*, 1990, grafito sobre papel, 106 x 144 cm, col. Sergio Verduzco Rosán, Museo de Arte Moderno.

De la misma forma, en otra obra de esta misma serie, *Insomnio* (ver f. 14), hay una exploración del sueño, del *Doppelgänger* y de lo liminar, todo ello significado mediante el cuerpo y rodeado por ambivalencias: las líneas inestables, las palabras ilegibles y los garabatos que transmiten un movimiento caótico se entremezclan en el espacio del insomnio. La mujer, o mujer dividida, es representada nuevamente en un estado intermedio: la mitad de un salto en el que transita de una parte de sí misma a otra. Es en esta transición en la que se hace presente su corporalidad, pero también en la que se oculta otra parte de ella: la mirada.

Como lo hemos observado, en la obra de esta artista la mirada tiene un papel esencial, en esta serie es uno de los núcleos que tejen las relaciones entre el sueño y el arte, los cuales no son otra cosa más que un *mirarse*. Como en el caso de *La dama del cartel*, es a través de los ojos que se manifiesta ese encuentro y desencuentro entre dos miradas, entre dos mundos: uno exterior —ojos abiertos, ojos que miran— y otro interior —ojos cerrados que miran dentro de sí—.



f. 15 Carla Rippey, *Flor y espina*, 1991, grafito y prismacolor sobre papel, 146 x 108 cm, col. Mario Moreno Flores, Museo de Arte Moderno.

En *Flor y espina* (ver f.15), otra imagen de la serie *Estados de trance*, también hay una exploración visual de la mirada femenina representada nuevamente por una mujer semidesnuda y con los ojos cerrados. En la indagación de este adentro-afuera, Carla Rippey utiliza otra estrategia estilística para introducirnos en esa dinámica, es decir, para involucrar activamente a quien observa en un juego entre lo que está en la imagen y lo que permanece afuera de ella. Percibimos entonces las tensiones de los límites de dos mundos, de la transición. Se trata de una exploración de las mismas fronteras de la imagen, en la que la artista construye, con los elementos interiores —en este caso flores y texturas— algo parecido a un marco. De esta manera, hay un juego con las profundidades y los confines; los elementos que en principio están adentro se vuelven ahora los que están afuera. Este tipo de marcos los encontramos en muchas otras obras de la artista, especialmente de la serie *Esclavos del sueño*, lo que tiene mucho sentido al tratarse de imágenes que indagan en el tema de lo onírico y la mirada femenina; el uso de este tipo de marcos hace que las mujeres pasen al mundo tridimensional que las contempla, es decir, la imagen sale de sí misma para gestar el encuentro, el encuentro de lo interno con lo externo, del yo con el mundo.

Así, en el trabajo de Carla encontramos tendencias temáticas (lo femenino, lo erótico, el desdoblamiento, el sueño) y estilísticas (las imágenes borrosas, los ojos cerrados, los marcos ambiguos, las telas y sus texturas)⁷⁵ que dependen unas de otras. Las marcas estilísticas son en realidad construcciones visuales complejas utilizadas por la artista para provocar sensaciones ambivalentes, sensaciones que pueden llevar, a quien abra su mirada al desciframiento, a reflexionar sobre distintos trances, sobre el encuentro de dos miradas (realidades).

Dentro de las narraciones complejas y fragmentadas de la obra de esta artista, *El sueño de la razón* tiene distintos niveles de lectura. Al revisar los aspectos técnicos y las reflexiones teóricas del trabajo de Carla Rippey, se revela que el ejercicio introspectivo del sueño tiene una correlación con el propio proceso creativo, es decir, que Rippey replica sus propias exploraciones artísticas en lo que representa. Sus imágenes recrean el camino que sigue en su introspección como artista. Pero eso no es todo, se trata de una experiencia que busca trasladar hasta la persona que mira; así, estas exploraciones visuales construyen una estética onírica. Al mirar ese sueño, la artista nos introduce a la misma dinámica de extrañamiento-reconocimiento que tiene lugar en un momento y un espacio

⁷⁵ Este último elemento es notable en las obras de Carla que tienen por tema lo onírico. En su serie, *Esclavos del sueño*, casi todas las imágenes capturan a mujeres semidesnudas “durmiendo” o con alguna ocultación en la mirada, sobre camas desordenadas o entornos con telas que despiertan nuestro sentido del tacto y nos llevan a una exploración del adentro-afuera de esos espacios íntimos y femeninos.

íntimos, borrosos y ambivalentes. Vemos entonces a la imagen como síntoma de otra cosa: *El sueño de la razón* encierra una metáfora que alude a una reflexión teórica sobre el acto creativo y, a su vez, crea una ambigüedad semiótica, una apertura de sentido que provoca lo siniestro e invita a adquirir una actitud de desciframiento.

Esta ambigüedad semiótica puede ser entendida como una “ambigüedad pictórica”, es decir, la percepción de procesos como el sueño, la creación artística y la exploración erótica siendo representadas y que, en cuanto procesos complejos, introspectivos y ambivalentes, se reproducen en quien observa la imagen.⁷⁶ Según uno de los críticos de Rippey, Jorge Alberto Manrique, “la obra de Carla [...] puede mirarse como la búsqueda de un estado de consciencia [...] El estado de consciencia en ella se deslinda por medio de las formas que nos propone: ellas tratan de encontrar nuestra complicidad y, haciéndolo, hacernos partícipes de sus caminos.”⁷⁷ Bajo esta mirada, una de las intenciones centrales del trabajo de esta artista es provocar en quien mira aquellas mismas percepciones y sensaciones que se tienen durante esos trances, especialmente desde la experiencia femenina. En este sentido, la función especular de la imagen se redirige desde la mirada de la mujer; esto sucede en tanto que las representaciones, creadas originalmente desde una mirada masculina, son ahora subvertidas por la artista en su encuentro visual, íntimo y creativo, con otras mujeres. Esto no sólo desestabiliza al hombre que posee las corporalidades desde la mirada, sino que posibilita otro tipo de encuentro con la imagen, un encuentro con un gran potencial crítico y, sobre todo, un encuentro que abre una ventana, un espejo distinto para la mujer que busca mirarse a través del arte.

En este sentido, resulta interesante indagar en estas miradas liminares desde la pregunta por lo simbólico, especialmente, por un simbólico desde el cual la mujer parta de sí para dotar de sentido libre a su experiencia.⁷⁸ Me gustaría retomar algunas ideas de la lectura de Luisa Muraro en torno a la teoría desarrollada por Julia Kristeva en *Revolución del lenguaje poético*. En esta

⁷⁶ “Por ambigüedad pictórica yo entiendo la posibilidad de que el pintor represente la percepción de una cosa, y la represente para los espectadores, de manera que anime a la mente a fijarse en la percepción como proceso: la experiencia que tiene el pintor del objeto que se va configurando, distinguiéndose de otras cosas, tomando forma.” Svetlana Alpers, “La vista desde el estudio” en *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, Trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008, p. 31.

⁷⁷ Enrique Franco Calvo, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸ Entiendo esta expresión (“partir de sí”) desde la mirada que nos ofrece María-Milagros: “Poner en juego en la vida la chispa divina con la que es dada a luz cada criatura humana, y hacerlo empezando desde sí y, a la vez, separándose de sí para ir hacia lo otro «sin gesto y sin ofrenda».” María-Milagros Rivera Garretas, “¿Qué es la diferencia sexual?”, en *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 163.

teoría Kristeva habla de la vida de los signos y la divide en dos modalidades: la semiótica y la simbólica. La semiótica constituye el primer momento de vida y se conforma en la etapa pulsional de la primerísima infancia; se trata del establecimiento de funciones elementales que vinculan y orientan al cuerpo en relación con la madre, es una fase sin sujeto/objeto, donde no hay orden, tan sólo procesos con cierto ritmo y regulación, siempre mediados por el cuerpo materno. Por el contrario, con la simbólica se adquiere la capacidad de hablar, así como la identificación del sujeto y de sus objetos. El punto de interés es la relación entre lo semiótico y lo simbólico en la producción poética, puesto que para Kristeva lo semiótico es interno a lo simbólico y está mediado por éste, siendo imposible acceder él como tal (a excepción de hacerlo a través de actividades muy particulares). Sin embargo, de acuerdo con Muraro es necesario considerar lo siguiente:

Entre lo semiótico y lo simbólico existe una discontinuidad, una heterogeneidad, afirma repetidamente Kristeva. Los separa una frontera, el llamado «corte tético», que es posible transgredir, pero no en las condiciones ordinarias. Lo hace el arte, lo hace el sueño. De lo contrario, es la demencia. Lo «tético» es el umbral del orden simbólico.

No estoy de acuerdo con esta última parte de la teoría. También Kristeva parece pensar que la independencia simbólica, el saber hablar común, se paga necesariamente con la pérdida del punto de vista de la antigua relación con la madre. Por el contrario, yo afirmo que el orden simbólico comienza en la relación con la madre y que el «corte» que nos separa de ésta no responde a una necesidad de orden simbólico.⁷⁹

Para Kristeva lo semiótico y su relación con lo simbólico constituyen la vida del lenguaje y la producción poética, sin embargo, esto ocurre a través de un corte, gracias a esta frontera lo simbólico cobra existencia. Es interesante que aquello que transgrede el ocultamiento de lo semiótico sean precisamente estados como el sueño y el arte, experiencias liminales y de perpetua creación. Por su parte, Luisa Muraro coincide con la existencia de esta separación e identifica estas mismas vivencias como posibilidad para volver a este primer momento de vida (el arte y el sueño, a lo que incluye también la terapia psicoanalítica); sin embargo, difiere en que el umbral de lo simbólico esté en el corte con la madre, sino más bien en el puente con ella. Muraro también concibe la existencia de una ocultación, de una ruptura con la semiótica y con esa primera relación de origen, pero para ella más que a una necesidad simbólica, esto tiene su razón en una falta de teoría:

⁷⁹ Muraro, *op. cit.*, p. 44-45.

Pero debemos interrogarnos sobre la causa de esta ocultación. Para mí, en mi historia personal, ésta, con las características para nosotras conocidas de corte, de pérdida casi irreversible [...] se debía a la falta de teoría. [...] por teoría entiendo, literalmente, las palabras que hacen ver lo que es. Una vez modificada la relación con mis semejantes y mi sexo, he encontrado las palabras y he visto la continuidad de mi vida.⁸⁰

Hay algo en las palabras de Luisa Muraro, algo en el ocultamiento de ese primer momento en el que se funden el *yo*, la madre y el mundo, y el cómo tendemos puentes para mirar esa profundidad interna, para abrir el umbral de lo simbólico. “Hacer ver lo que es”, mostrar la experiencia a través de otros ojos, de otro lenguaje que tienda un puente, un camino para transitar del desorden a un orden muy distinto desde el cual podemos volver a significarnos. Volver a la creación:

[...] procreamos y creamos otras cosas además de criaturas: amor, deseo, lenguaje, arte, expresión social, política, religiosa, etc. Pero esta creación, esta procreación, nos ha estado secularmente prohibida y es preciso que nos reapropiemos de esta dimensión maternal, que en tanto mujeres nos pertenece [...] una procreación, una creación del imaginario y lo simbólico.⁸¹

Luce Irigaray nos recuerda esta necesidad creadora, una necesidad tanto corporal como simbólica que, por tanto, requiere también otro tipo de lenguajes:

[...] También tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir, las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en «corporal».⁸²

Volver al cuerpo y a su dimensión liminar a través de la potencia creadora que entraña, nos permite tender puentes entre las experiencias que se nos presentan como ajenas o fragmentadas, pero que en el fondo tienen su continuidad dentro de nuestra vida. La obra de Carla Rippey, es, en cierta manera, un intento de puente, de continuidad. El encuentro con una misma, con el cuerpo propio (siempre en relación con otros cuerpos) y su capacidad para sentir, soñar, erotizar, crear.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 45.

⁸¹ Luce Irigaray, “El cuerpo a cuerpo con la madre”, Conferencia presentada en el 5to. Coloquio quebequés sobre la salud mental: *las mujeres y la locura*, celebrado en Montreal el 30 y 31 de mayo de 1980. Publicado en Luce Irigaray, Trad. de Mireia Bofill y Anna Carvallo, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, ediciones les dones, Barcelona, 1985 p. 41.

⁸² *Ibidem*.

Un cuerpo que se expresa en forma de transición, una mirada liminar que logra palpar aquello que encierra la experiencia y significarla corporalmente.

El sueño de la razón ya no produce monstruos

En el caso de la creación artística de *El sueño de la razón*, es fundamental revisar la relación que tiene con otra obra con similitudes conceptuales y compositivas: el Capricho 43 de Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (ver f. 12).⁸³ Según estudios del grabado, este indaga en la inquietante pregunta del hombre acerca de las condiciones y los límites de su producción artística y de su fantasía, pero, al mismo tiempo, aborda la relación entre la razón y la imaginación del artista moderno. El artista y su obra se convierten en objeto de reflexión que configuran forma y expresión dentro de la obra de arte. De cierta manera, el interior del artista se vuelve hacia el exterior en forma de visión onírica.⁸⁴ Hay un vínculo entre las exploraciones artísticas en *El sueño de la razón* de Rippey y las reflexiones visuales de Goya. Ya algunos críticos de la artista han señalado la relación conceptual de la serie *Esclavos del sueño* en los caprichos de este pintor y, aunque en *Estados de trance* hay varios homenajes a otros artistas, como *La muerte de Dorothy Hale* a Frida Kahlo y *Opio* al fotógrafo surrealista Brassai (otra alusión onírica), no hay ninguna referencia explícita a este grabado. Sin embargo, la pregunta por la condición artística, la relación con el título y las similitudes formales sugieren una alusión que va más allá de esta imagen.⁸⁵

El Capricho 43 tiene un lugar especial en los grabados de Goya ya que divide al conjunto de *Los caprichos* en dos secciones, siendo el 43 el único que tematiza la cuestión artística. Este capricho es entendido como un autorretrato del pintor en el que plasma un momento del proceso del acto creativo. Aquí no es la gente a pie quien inventa los monstruos, sino el propio artista quien los produce en sueños.⁸⁶ Se retrata al artista y su proceso creativo, vinculado con lo onírico, de ahí la representación del sueño, en donde el sueño y el que sueña pueden mezclarse o bien mantenerse

⁸³Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799, Aguafuerte y Aguatinta sobre papel ahuesado, 306 x 201 mm, col. Plácido Arango, Museo del Prado (Ver f. 12).

⁸⁴Helmut C. Jacobs, *El sueño de la razón. El capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, Trad. de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs, Madrid, Iberoamericana, 2011, p. 11.

⁸⁵Sobre la relación conceptual entre los caprichos de Goya y la serie *Esclavos del sueño* ver Rippey, *El sueño que...*, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁶Jacobs, *op. cit.*, p. 32

separados. Se trata de una imagen momentánea (un sueño en el que no existe el tiempo) y que tiene la ambigüedad como principio compositivo.⁸⁷

Hay una serie de juegos visuales que se vinculan con las exploraciones de Rippey: la posición del cuerpo y las bestias que emanan del artista, en el grabado de Goya, nos remiten a un sujeto atormentado, un aspecto que no se muestra —y si lo hace es de una forma mucho más sutil— en el dibujo de Carla; aunque pervive la exploración entre lo que está afuera del artista con lo que está adentro, cuyo punto de unión y ruptura es la misma creación. Igualmente, el rostro en el autorretrato de Goya, como el de las mujeres de Rippey, se oculta. La mirada interna se muestra posibilitando el reconocimiento del propio artista.

El sueño de la razón produce monstruos alude al abandono de lo racional y a la entrega a la fantasía con la que se enfrenta el creador, una tormenta de ambivalencias que conllevan la producción onírica y la artística. Las ambigüedades semióticas del grabado, tanto de la leyenda, como de la composición, actúan sobre quien lo observa. Según Helmut C. Jacob, Goya se dirige al observador con gran intensidad, intentando interpelarlo, despertar su interés y acercarlo lo más posible al mundo de la imagen. Para la creación de esa obra, pues, el observador implícito desempeña un papel definitivo, ya que a partir de él se organizan los elementos de la misma.⁸⁸

Con estas nuevas miradas, podemos tejer una relación entre el grabado de Goya y el dibujo de Carla. *El sueño de la razón* podría ser, en parte, una recuperación de las indagaciones del pintor español pero bajo nuevos ojos. La artista, al recuperar el título de Goya, integra un nuevo nivel de sentido a la obra, abre la posibilidad de un diálogo intertextual, un diálogo metafórico a través del cual apropia y reinterpreta conceptos y formas de una tradición visual.⁸⁹ Ya no son monstruos producidos por este abandono de lo racional a través del sueño o del arte, ya no se habla de El artista, este personaje anónimo y atormentado. Es ahora la mujer, la mujer que crea a partir de su

⁸⁷Sobre todo, la ambigüedad se encuentra en la lectura metafórica de los animales que conduce a interpretaciones ambivalentes e incluso excluyentes. *Ibidem*, p. 95-96.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁸⁹ La intertextualidad es un elemento clave para descifrar la obra de Rippey y los múltiples niveles de lectura que nos propone. Tanto en su diálogo con la tradición artística, como en las relaciones que dibuja al crear puentes entre una poética verbal y otra visual, abre paso al encuentro para hilvanar una narrativa personal que, al mismo tiempo, hace eco en quienes la miran. En sus palabras esto toma forma desde la paráfrasis: “Encontré, alguien escribiendo sobre Sor Juana. Porque Sor Juana hacía algo parecido, ella hacía un juego de palabras basándose en un texto de otro escritor. Entonces lo que decía la persona que estaba escribiendo de ella, es que lo que ella hace con Horacio, hay una referencia a Horacio y termina siendo Horacio, ella, y el juego entre los dos. Lo dice distinto y mejor, pero es interesante que el concepto viene desde Sor Juana. Es como una paráfrasis en ese sentido, pero es en la escritura y también lo estamos aplicando en la cultura visual. Es básicamente una paráfrasis que estas metiendo nuevas capas de lectura y nuevos significados.” Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México

propia exploración onírica, artística y erótica, y que se significa a través la enunciación visual de su corporalidad.

Las imágenes de Rippey son poéticas en sí mismas. Se trata de composiciones visuales que, a partir de las formas, construyen y dejan entrever complejos juegos imaginarios, diálogos introspectivos y desdoblamientos. Retratan momentos efímeros y extraños que ocurren dentro de nosotras. Sus imágenes no son otra cosa que metáforas del sueño.

La metáfora es aquello que dice y no dice, una metáfora es el encuentro de dos realidades aparentemente distintas, con ellas mostramos una relación entre dos cosas al punto en el que pueden llegar a ser una y la misma. Sin embargo, lo que le da vida a una metáfora es ser percibida como tal. *El sueño de la razón*, en tanto enunciado, es una metáfora que establece un vínculo entre dos cosas que entendemos como opuestas: lo onírico y lo racional. El mero hecho de unir esas palabras ya sugiere algo que hace brotar la imaginación. El carácter poético de la obra de Carla se manifiesta a través de metáforas complejas, ellas contienen más de una forma de mirarse; hay algo inquietante y desconocido, oculto en el fondo de la imagen y su relación con las palabras. En *El sueño de la razón* hay una alusión clara al mirar inquietante de dos mujeres, más no es evidente que se trata de la mujer ante sí misma. Ahí recae su complejidad metafórica, es una manera oculta de construir visualmente al sueño, al arte y al erotismo.

Cuerpo y erotismo

La forma en la cual se expresa esta metáfora es la misma corporeidad y su tratamiento. Desde los ojos de esta artista el cuerpo es el medio y el mensaje. Se trata de la enunciación de la experiencia de la mujer a través del cuerpo, del *yo*-cuerpo, pues qué es el cuerpo sino la materialización de nuestra propia existencia, la expresión de lo vivido y vivible. De esta forma, el sueño como punto unificador e íntimo del *yo* (este situarnos tanto en una realidad externa como en otra interna) tiene su expresión visual y más concreta en la corporeidad. Las indagaciones visuales de Carla recuperan esta relación intrínseca: el *yo* con el cuerpo, éste último concebido como el vínculo con el mundo y primer lugar de la experiencia. El cuerpo se nos presenta entonces como puente que sitúa, explora y enuncia los procesos vivenciales de la mujer.

Estas exploraciones (artísticas, oníricas y eróticas) se gestan a partir de la toma de conciencia del cuerpo. El reconocimiento corporal se construye como una pronunciación visual,

algo que tiene existencia en la imagen a través de un ejercicio de representación.⁹⁰ En arte el cuerpo real es un cuerpo dicho, enunciado, en este caso, por medio del lenguaje de la imagen, pero también por un lenguaje femenino. Es así como la experiencia, especialmente la experiencia erótica de la mujer, se expresa en la representación del *yo*, el cual se vuelve lugar, circunstancia, cuerpo.

Sin embargo, las representaciones corporales de Carla se encuentran rodeadas por múltiples tensiones. El espacio del sueño se experimenta como un espacio vivencial erótico, pero también como un espacio íntimo, ambiguo, borroso, incluso contradictorio. Es un erotismo creado a partir un entramado complejo de miradas, al fin de cuentas, lo que la artista se plantea es recobrar a la mujer en su intimidad: [...] entonces he querido cambiar el enfoque de lo que puede ser el móvil libidinoso del hombre a lo que es la experiencia íntima de la mujer, ella en su intimidad [...] pero con mucha ambivalencia, por razones mucho más complicadas que solo la libido masculina.⁹¹

En *Las siamesas* (ver f.16 y f. 17), es evidente el cambio en la concepción, experimentación y enunciación de lo erótico. En una entrevista, Rippey afirma que lo que le “interesaba [de la imagen] era la cuestión erótica de la tela, de la caída de la tela.”⁹² Advertimos entonces que se construye otro tipo de erotismo. Ante la fetichización de ciertas partes del cuerpo femenino, como son las nalgas, las mujeres fotografiadas son objetos de deseo. Carla, de alguna manera, elimina esto y pone énfasis en otra cosa; en este caso, en las texturas, texturas que nos pueden provocar placer, incluso en un tono erótico, ya que estimulan nuestro sentido del tacto, en otras palabras, nos hacen *sentir*.⁹³

⁹⁰ Pedro A. Cruz Sánchez, *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Madrid, Murcia: Tabularium, 2004, p. 30-31

⁹¹ Zamora, *op. cit.*, p. 103.

⁹² Museo de Arte de Ciudad Juárez, *Charla con Carla Rippey: Gráfica reinventada*, 16 de junio de 2017, recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KubRXTjXTBI&list=LLFTAZFQHbNrQo6YWk9elKA&index=657&t=496s&ab_channel=MuseodeArtedeCiudadJu%C3%A1rez, [consultado 20 de enero de 2020]

⁹³ Incluso las texturas pueden llevar a otro tipo de presencia en las imágenes, especialmente en las eróticas: “[...] en cierto modo, estimular la conciencia que tenemos de los valores táctiles, de manera que el cuadro posea, por lo menos, la misma capacidad de excitar nuestra imaginación táctil que el objeto representado.” B. Berenson citado en Freedberg, *El poder de...*, *op. cit.*, p. 382.



f. 16 Fotografía original para la creación de *Las siamesas*, archivo personal de Carla Rippey.



f. 17 Carla Rippey, *Las siamesas*, 1999, punta seca y agua tinta, 79 x 58.5 cm, col. Sergio Miguel Autrey Maza.

Es sugerente este erotismo táctil en cuanto a la experiencia íntima y corpórea de las mujeres:

El deseo de la mujer no hablaría el mismo lenguaje que el del hombre, y se habrá visto oculto por la lógica que domina Occidente desde los griegos. En esa lógica, la preponderancia de la mirada y de la discriminación de la forma, de la individualización de la forma, es particularmente ajena al erotismo femenino. La mujer goza más con el tocar que con la mirada, y su entrada en una economía escópica dominante significa, de nuevo, una asignación a la pasividad: ella será el bello objeto de la mirada.⁹⁴

Las reflexiones de Luce Irigaray apuntan a una lectura crítica de la sexualidad; al reconocer la economía fálica que caracteriza a la cultura patriarcal (una economía que se reduce al más fálico, frente al menos vaginal), se reconoce también cómo es que a las mujeres se nos han negado nuestros propios procesos de identidad para convertirnos en “lo otro”, en ese otro que sirve de espejo para la identidad masculina y para reproducir constantemente su posición de poder frente a nosotras. Se trata de una otredad simplista y dicotómica, no relacional y que habrá paso a la diferencia, sino una otredad que nace de la jerarquía y del poder, del control sobre los otros cuerpos-objetos. Ante esto, el significar lo erótico desde la experiencia propia y crear una visualidad abierta al tacto, al sentir, al cuerpo, se abre un espacio importante de enunciación y significación del nosotras.

Así, a partir de la transformación de la imagen original, Rippey indaga en sí misma y en las mujeres de las fotografías. Se trata de una búsqueda personal, pero sumamente crítica y muy cuidadosa en cuanto al tratamiento corporal de las mujeres y de sus experiencias íntimas:

Carla Rippey: Esas somos yo, mi hermana y el papel tapiz de mi abuela. Es que tengo unas cosas que encontré en los archivos de mi papá. Son como 23 fotos de yo de 3 y medio, mi hermana de 4 y mi otra hermana de 1 y medio. Y empezamos totalmente vestidas y terminamos totalmente desnudas. Entonces, obviamente nuestra mamá nos dijo: “desvístanse y báñense”, y mi papá en vez de ayudar nada más estaba ahí tomando fotos. Y no era lo suyo, digo los suyo eran las mujeres adultas, porque las imprimió una vez y nunca más los vi, nadie los vio. Los guardó y ni están tan bien impresas. Pero a mí me sirve mucho ver la relación entre mis hermanas y yo; porque mi hermana mayor primero me trata de ayudar a mí y yo como que no la acepto y lo hago sola, y luego empieza esa especie de baile con mi hermana bebé porque mi hermana está tratando de desvestirla y ella se está resistiendo [risas]. Te voy a enseñar otra obra que hice con eso. Primero hice esta y le puse *Childhood: a disappearing act*, que quiere decir que desaparece la infancia y a la vez nosotras desaparecemos en el proceso. Tenía muy consciente que niñas desnudas es todo un tema. Entonces primero hice esta. No quería vulnerar demasiado a mis hermanas al presentarlas desnudas frente al

⁹⁴ Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, Trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 19.

público ajeno [...] Bueno, es que la pedofilia es un asunto tan terrible y tan... es terrible. Entonces, lo que hice es una secuencia en la que cada imagen era más clara y al final ya casi no nos ves.



f.18 Fotografías utilizadas para *Childhood: a disappearing act* y *Nosotras al anochecer*, archivo personal de Carla Rippey.

Entrevistadora: Como si estuviera quemada la foto.

Carla Rippey: Sí [...] Entonces primero hice ésta, pero no me satisfacía y la sentía... era como muy de fuera, no me daba el ambiente que yo quería, entonces hice esta y esta sí me gustó porque captó mucho mejor cómo era ser nosotras. Se llama *Nosotras al anochecer*. Pero otra vez quedé preocupada con la imagen de las nalgas de mi hermana [risa]. Entonces lo repetí y esta vez nada más lo cambie un poco, cambié el final, hice esto que se viera como si se desvaneciera y quité estas últimas fotos. La cosa es que... era un poco como cuando quité las nalgas en el cuadro de *Las siamesas*, hay cosas que son muy fuertes, como los ojos, como las nalgas, como el contraste blanco y negro, que hacen que la atención vaya ahí y puede distorsionar la lectura porque no es lo que me interesaba mostrar porque yo no estaba viendo las nalgas de mi hermana, yo estaba metida en la interacción que había entre nosotras. Ahí ves un poco como voy pensando las cosas y viendo qué funciona y qué no.⁹⁵

⁹⁵ Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.



f. 19 *Nosotras al anochecer*, archivo personal de Carla Rippey.

En cuanto al erotismo o a los ambientes íntimos, la artista procede con la misma sensibilidad en su intento por rescatar a las mujeres de las imágenes y reconocer la experiencia detrás de las fotografías. En este sentido, en cuanto a *El sueño de la razón*, constela un erotismo cuyo punto central ya no es la posesión del cuerpo femenino, sino la apropiación del mismo, el recobrar las experiencias corporales que son, sobre todo, experiencias *creativas* de la mujer. Un punto central en este giro con respecto al erotismo masculino es la cuestión de la posesión del cuerpo a partir de la mirada, ya que no se puede poseer un cuerpo lésbico. Esto no solo sucede por la primera impresión que provoca la imagen: el encuentro íntimo de dos mujeres. Es más que eso; podemos hablar de un erotismo lésbico en términos de que hay una autoerotización femenina: la mujer explora a otra mujer, desnuda y con la mirada, otra mujer que es ella misma. Al expresar esto, Carla rompe con la heterosexualidad que rige al erotismo masculino y a su visualidad.

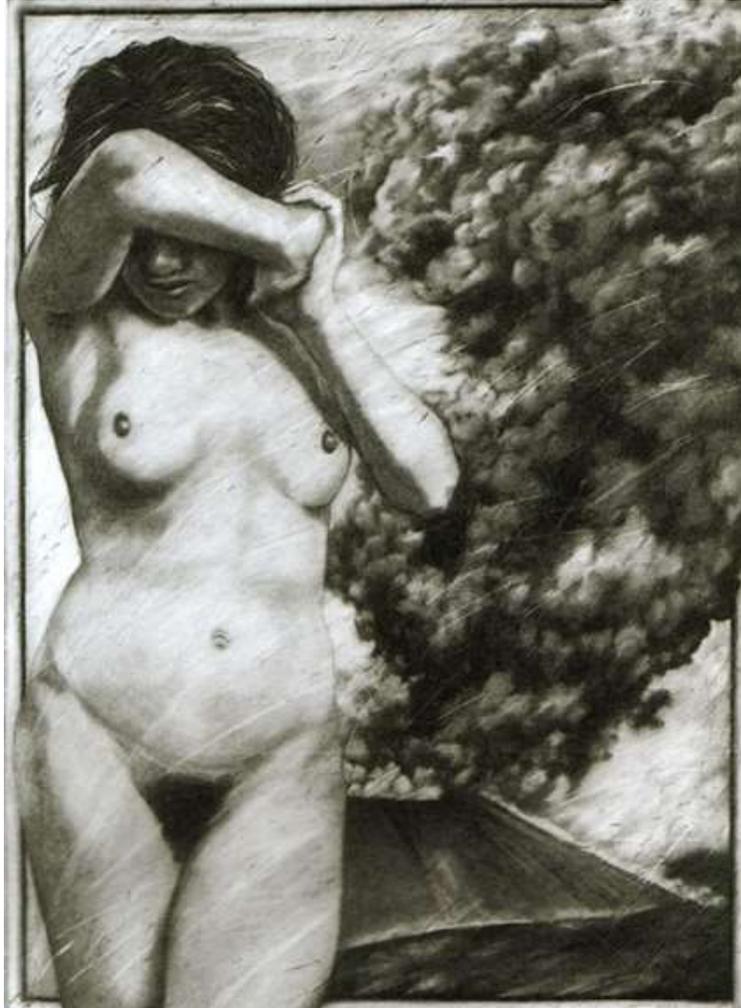
El sueño de la razón pone bajo una mirada crítica la concepción erótica de la mujer y la introduce en otros problemas que le son propios: la exploración del sueño y de arte, es decir, la exploración de sí misma y de los límites de sus encuentros más íntimos y creativos. A partir de la obra de Carla Rippey, lo erótico se presenta como un espacio, en primera instancia, de autoconocimiento, pero también de enunciación, es decir como un espacio que rompe y resignifica el poder especular de la imagen. Las mujeres ya no somos objetos de deseo, sino sujetas presentes, abiertas a nuestra propia exploración y placer. La artista no solo lleva a cabo este ejercicio de autorepresentación, sino que reflexiona en torno a ello y señala sus problemáticas: las ambivalencias, la confusión y el extrañamiento. Ese movimiento incierto, “entre el avanzar y el retroceder”, expresa el deseo-rechazo provocados por la exploración erótica de nosotras mismas. Es un tomar consciencia de lo que está en medio: una línea que nos une y nos separa de nuestro yo-cuerpo; un proceso o transición en la se muestran y se ocultan partes de nosotras, y que brota desde un nuevo *mirarse*. La mirada corporeizada es el punto de unión y ruptura; es creación, ensoñación, erotización... una nueva forma de vernos a nosotras mismas.

Carla apela a la vivencia de un erotismo propiamente femenino y, por lo tanto, desestabiliza el referente masculino. De ahí las estrategias visuales (las tendencias temáticas y estilísticas) para provocar percepciones y sensaciones que recrean esas vivencias. En este caso, resignificar lo erótico implica romper con las estructuras heterosexuales, con los modos de representar y percibir la corporalidad; implica atribuir significados más allá de la (in)cultura, por lo que las estrategias visuales son maneras de construir nuevos significantes. En *El sueño de la razón* se dibuja un nuevo erotismo, abierto a la experiencia y al cuerpo. Rippey explora una dimensión de su propia condición femenina frente a un discurso hegemónico de representación. Sus reflexiones son una crítica a la cultura visual desde la cual nos ha representado, objetivado y signado, el poder patriarcal (y qué es el poder sino control sobre el cuerpo). El quehacer artístico de Carla Rippey es una propuesta para readueñarse de aquello que nos es propio; se trata de recobrar ese lenguaje corporeizado y que nace del estar *en relación* (en relación con una misma y con las otras), de hacer presentes nuestras experiencias, de volver visibles nuestras corporalidades, de *mirarnos* y enunciarlos por medio del arte.

Se trata de un lenguaje autorreferencial desde el cual el yo se enuncia, se dibuja y desdobra con todas sus fugas, pero además lo hace a través de un proceso corporal: el hacer creativo. En el hacer de Rippey ella crea con las manos, con los ojos y con el cuerpo entero. No se trata únicamente

del trabajo con imágenes internas (que también habitan en el cuerpo, como lo señala Belting), se trata de una dimensión material y técnica en donde el cuerpo se convierte en medio, pero también en forma. A través de la exploración técnica, de un ejercicio manual y visual, mental y simbólico, la artista explora su propio cuerpo y los sentires que entraña; y es a través de esta misma exploración que la artista descubre al cuerpo de lo otro, de aquello que habita en otros cuerpos, pero también de eso otro que habita en una misma. La mirada que se despliega del imaginario visual de Rippey se vuelve puente, alteridad. Un lenguaje para hablar en y desde el cuerpo; metáforas encarnadas que abren otras posibilidades para significar nuestra experiencia del mundo.

Capítulo III: la erupción de *ver* y *ser vista*



f. 20 Carla Rippey, imagen de *El Parícutín*, 1991-1992, grafito y prismacolor sobre papel, tríptico, 80 x 60 cm, 100 x 70 cm, 80 x 60, col. Particular.

Una mujer parada de frente, desnuda, se cubre el rostro, los ojos. Detrás de ella nace la nube gigante, el aliento oscuro del volcán la alcanza, nos alcanza. La miramos, se oculta. La erupción se anuncia. Así se mira, sin mirarse, la mujer desnuda.

En este retrato, que es parte de un tríptico llamado *el Parícutín*, observamos a una mujer que permanece desnuda; está retratada de pie y se cubre la cara, específicamente la mirada. Con

este gesto ella oculta parte de su rostro y hace resaltar la desnudez de su cuerpo, expuesto a quien la observa de frente. Atrás, en el fondo, permanece un volcán en latente erupción. Lo que llama la atención es el humo que emana del volcán, expandiéndose hacia arriba y adelante, como alcanzando al plano en el que se representa a la mujer; el humo sobresale gracias a su textura y movimiento. El desnudo, la mirada oculta y la explosión que llega hasta nuestra visión, logran una escena misteriosa y dramática.

Hay varios elementos estilísticos en el trabajo de Carla Rippey que dotan a sus creaciones de este aire misterioso, como ya lo hemos visto, se trata de una exploración de las fronteras de las imágenes; un juego entre el adentro y afuera de los dibujos y de las mujeres que los protagonizan. Al igual que en otras obras, en este retrato la artista representó un marco que es parte de la imagen, sin embargo, si observamos el contorno del cuerpo de la mujer, ésta parece trascender el marco como si estuviese en un plano que se sobrepone. Lo que parecería estar atrás, al fondo, es el paisaje que muestra al volcán, el *llano sombrío*⁹⁶ del que surge *El Parícutín*, y es el humo de este personaje que, al subir hacia la derecha, también se sobrepone al marco del dibujo, como si emanara desde el fondo de la imagen hacia el exterior, alcanzando a la mujer y a su espectador.

Además de esto, hay una tenue cortina a través de la cual observamos. Como en *La dama del cartel* y en *El sueño de la razón*; borrones y rayones irrumpen la imagen, en algunos casos de forma más notoria y en otros mezclándose con el modelado del dibujo. Esta capa, característica de las imágenes borrosas de Carla, acentúa el movimiento e inestabilidad; en el contexto de la erupción refuerza la sensación de una situación violenta y desordenada, una atmósfera en la que la mujer está expuesta y se protege de algo, algo que no sabemos si está adentro o afuera, tanto de la imagen como de ella misma.

Estos elementos dialogan con la mujer desnuda, quien destaca no únicamente por su transparencia, sino por su gesto corporal. La expresión emotiva recae en su ocultamiento, en la tensión entre mostrarse y ocultarse, entre el ser mirada y esconder sus propios ojos.

⁹⁶ *El llano sombrío* hace referencia al nombre de la serie a la que pertenece el tríptico, así como a una cita literaria que la acompaña.

El gesto de ocultamiento

Este gesto, al cual me referiré como el gesto del ocultamiento, tiene relación con otras imágenes, ya que la artista realiza una paráfrasis visual a un motivo iconográfico que se puede rastrear hasta los desnudos femeninos franceses de finales del siglo XIX e inicios del XX.



f. 21 Gaspard-Félix Tournachon, *Mujer desnuda de pie*, 1860-1861, impresión de papel saldo de vidrio negativo, 20.2 x 13.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.



f. 22 Robert Damachy, *Timide*, 1900.

Este modelo fue retomado por Rippey, especialmente a partir de una re-interpretación de una fotografía de Robert Demachy. Sin embargo, el gesto va más allá, ya que una serie de ideas y de experiencias lo atraviesan. Reflejo de ello es la relación visual y conceptual que construye la artista entre el motivo francés y los retratos fotográficos del archivo Casasola con los que trabajó para elaborar diversos dibujos; en dichas fotografías se muestra a mujeres siendo arrestadas o juzgadas en los tribunales mexicanos de inicios del siglo XX. Es un ejercicio revelador observar las imágenes seleccionadas por la artista y regresar a ellas a través de sus palabras.



f. 23 *Mujer en juicio*, 1920, fotografía del fondo Casasola, archivo personal de Carla Rippey.



f. 24 s/n, 1935, fotografía del fondo Casasola, archivo personal de Carla Rippey.



f. 25 Jean-Léon Gérôme de *Friné frente al tribunal*, 1861, óleo sobre lienzo, 80 x 120 cm, Kunsthalle de Hamburgo.

La fotografía mexicana me remite a la interpretación del pintor francés Jean-Léon Gérôme de *Friné frente al tribunal*, una obra a su vez presentada en el Salón de 1861 de París, y de tal manera exponiéndose a jueces no menos severos que los encargados de procesos criminales. En cuanto a Friné [...] Resulta que la afamada cortesana, que disfrutaba de esa curiosa licencia de cultivarse y pensar tolerada en las mujeres así designadas [...] fue un día acusada (porque hasta la licencia tiene sus límites cuando una se mete con los dioses) de impiedad, llevada a juicio, y condenada a muerte. En el momento culminante del juicio su defensor, el orador Hipereides (supuestamente otro amante suyo), imaginamos que, con un gran gesto dramático, le quitó su capa, dejando al descubierto su exquisita desnudez... al ver el espectáculo, los jurados no pudieran más que dejarla en libertad.⁹⁷

Siguiendo las relaciones visuales que realiza Carla Rippey, la recuperación de un motivo como este da cuenta de un interés por la exploración de temas como el pudor, la vergüenza, la mujer expuesta ante la mirada que la juzga, el conflicto entre culpabilidad y belleza, y las múltiples ambivalencias que rodean a estas experiencias vividas por las mujeres al estar situadas en un desorden simbólico, un mundo masculino que las observa inquisitivamente.

⁹⁷ Carla Rippey, "Mujeres enjuiciadas"/ "Women on trial", 18 de abril de 2009, consultado el 27 de febrero de 2021, <http://carla-rippy.blogspot.com/2009/04/mujeres-en-el-tribunalwomen-on-trial.html>.

Sin embargo, Rippey recupera este motivo bajo un nuevo gesto de “ocultamiento”, porque, si bien conserva algunas de sus significaciones, a través del uso que hace del motivo lo reinterpreta, es decir, lo significa desde su experiencia. La artista se sumerge en los sentires más profundos de la mujer que está desnuda ante la amenaza externa, indaga nuevamente en esa compleja relación que habita en nuestro cuerpo, muchas veces a causa de la tensión con la mirada del hombre (aquella que juzga y ante la cual estamos expuestas, entre ese humo que anuncia el peligro latente), pero muchas otras se trata de una tensión que habita ya no solo en relación con ellos, sino con nosotras mismas: la mirada interna que nace desde lo profundo del cuerpo, desde ese lugar oscuro y sucio que no puede verse a simple vista, algo que habita más adentro, en lo invisible, en lo que ocultamos, o en aquello que simplemente no vemos, pero que está ahí, dentro de nosotras.

Oscuridad y creación

El desnudo de Carla se muestra en forma de fantasma, una imagen borrosa que apenas se revela con la mirada incierta del ocultamiento; se muestra poco a poco, a través de pequeños trazos, reflexiones que habitan a la mujer cuando se sumerge en su propia mirada. La artista rearticula el motivo del “ocultamiento” a través de una enunciación visual distinta. Pervive una sensación de protección ante una exposición corporal que es, al tiempo, una exposición de lo interior.

Rippey explícitamente retoma ese gesto corporal y lo relaciona con el caso de Friné y con el de las mujeres de los juzgados mexicanos, experiencias en las que las mujeres son expuestas y enjuiciadas pública, moral y corporalmente. ¿Qué hay detrás de estas recuperaciones y relaciones visuales? Por lo que he observado en las mujeres dibujadas por esta artista, puedo decir que no se trata tan solo de una representación, sino de un rescate; y es que precisamente la mirada de esta artista se despliega a través de las otras, aquellas mujeres capturadas por la luz en otro tiempo, pero que experimentaron sentires comunes en torno a la intimidad de la mirada y del cuerpo.

[...] [Lo que intento] es recobrar a la mujer en su intimidad, la que está detrás del fotógrafo hombre fotografiando mujeres en situaciones íntimas, desnudas o medio desnudas, retomándolo un poco más como retrato de la mujer que está allí, no tanto como objeto erótico y sí como alguien que tenía que hacer esto para dar de comer a sus pequeños hijos, por razones económicas o por manipulación psicológica, o por desubicación; entonces he querido cambiar el enfoque de lo que puede ser el móvil libidinoso del hombre a lo que es la experiencia íntima de la mujer, ella en su intimidad o hasta ofreciéndose pero con mucha ambivalencia, por razones mucho más complicadas que sólo la libido masculina. También entra eso, pero además es toda esa relación tan complicada que tenemos las mujeres con nuestros cuerpos, de si somos objetos de deseo, si el cuerpo es para poder hacer

cosas, el sentido de cómo nos miran o cómo reaccionamos a ese mirar, si nos resistimos, si lo aceptamos [...] Tengo mucha obra dentro de esa temática [...] como una visión de cómo adentrarte en lo que es el mundo de la mujer.⁹⁸

Siguiendo las reflexiones de Horst Bredekamp se puede entender el gesto del ocultamiento en lo que se refiere al acto icónico.⁹⁹ El ocultamiento y develamiento, según el historiador, se relacionan íntimamente con el miedo ante el peligro de la mirada (miedo cuyo origen en la tradición occidental puede rastrearse hasta el mito de Medusa).¹⁰⁰ Se trata de una dialéctica entre la mirada poseedora y el ser poseído, o poseída, por la misma imagen, por su propia vitalidad visual. De esta manera, ante el poder de la mirada, surge el gesto de ocultamiento como acto icónico intrínseco. Es decir, aquí el gesto corporal intensifica la expresión y el sentido emotivo de la obra, el acto icónico como potencia de la forma.¹⁰¹ Se trata pues, de un cuerpo medio visto, medio oculto, el cual expresa una energía interna, contenida en la imagen latente, a través de formas ya no obvias o explícitas, sino sugeridas y evocadoras. Así, a través de la cualidad fáctica del dibujo, se constela un gesto capaz de expresar la fragilidad del cuerpo y los movimientos del alma.

El gesto del ocultamiento, junto con la exposición corporal, hace surgir una doble amenaza y, al mismo tiempo, juega con el potencial de la mirada. La imagen, contenida en la tensión entre el peligro de retirar su velo o de mantenerse cubierta, decide, en cierta manera, sobre la libertad del observador y redirige nuevamente su función especular. El gesto corporal tiene entonces, y me gustaría retomar aquí algunas reflexiones de Kemp con respecto a las cortinas de la pintura de Rembrandt, una doble función: descubre y oculta al mismo tiempo, pero ambas funciones refuerzan en nosotras y en nosotros el papel que se nos ofrece al observar, y sólo podemos observar a profundidad cuando hemos contemplado lo oculto, cuando hemos mirado detrás de la cortina, o en este caso, al interior de la mirada y del cuerpo. Y es también un “ir hacia adentro, hacia la

⁹⁸ Fragmento de entrevista a Carla Rippey, Lorena Zamora Betancourt, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, México, 2007, p. 103.

⁹⁹ De este modo podemos intentar una definición del acto icónico. En reciprocidad con el acto de habla, el planteamiento del problema del acto icónico es saber qué fuerza capacita a la imagen para, al observarla o tocarla, pasar de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción. Conforme a esto, hay que entender en el acto icónico un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando, tocando y también escuchando. Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico*, Trad. de Ana-Carolina Rudolf Mur, Madrid, Ediciones Akal, 2017, p. 36.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 186.

argumentación artística lograda que se establece entre el espectador y el suceso pictórico.”¹⁰² Aunque en este caso se trata de la espectadora, de la mujer que mira desde un lugar íntimo, ya no desde una relación complaciente o subordinada, sino desde ese ir adentro que nos exige la experiencia de las mujeres. Es como asomarse al sueño: entrever una ventana, un umbral que nos coloca afuera, pero que abre su entrada y nos vuelve partícipes de la intimidad de su interior.¹⁰³

En este mismo orden de ideas, y retomando las reflexiones de María-Milagros Rivera Garretas, el gesto de ocultamiento es revelador, especialmente en cuanto a la experiencia y verdad de las mujeres.¹⁰⁴ Las imágenes de Carla Rippey buscan recobrar a la mujer en su intimidad, a la mujer siendo vista desde una experiencia corpórea, onírica, erótica y artística, todas vivencias creadoras e íntimas. En este retrato la mujer desnuda se cubre el rostro mientras su cuerpo es expuesto ante la mirada inquisitiva, ante la vergüenza y el miedo que confluyen en un gesto dramático junto con la erupción de la belleza. La mirada femenina, siempre latente, se oculta y se anuncia al mismo tiempo; se trata de algo medio-visto, algo que habita en las entrañas, hogar de los sentires. Carla logra vestir de significados lo “estremecedor del desnudo”, es decir, retoma un gesto para indagar en una realidad misteriosa que nos es propia, y desde la misma oscuridad que entraña, le otorga una nueva presencia; una presencia en la imagen, en el cuerpo y en nuestra mirada. Se revela entonces la potencia creadora que posee la oscuridad, esa potencia de la que también habla María-Milagros y que en la imagen se presenta en forma de mirada corporal; una mirada que a pesar de la vulnerabilidad y tensión que representa la amenaza externa (sea el volcán, el juicio social, los ojos de los hombres, e incluso, los ojos de una misma), logra partir de sí y enunciarse desde el sentir del cuerpo.

Hablo de oscuridad dado que pervive un ocultamiento, y no únicamente el ocultamiento de las mujeres en la historia, en el arte, o en su deseo, sino del ocultamiento propio, del enmudecimiento del cuerpo y de aquellas experiencias que desconocemos, e incluso rechazamos, por hallarse en lo profundo de nosotras; en ese espacio de penumbra que habita en el subconsciente o en las memorias ilegibles que nos atraviesan y que todavía no hemos sabido poner en palabras. Sin embargo, la ausencia y la oscuridad no carecen de existencia, no se trata de vacíos, al contrario,

¹⁰² Wolfgang Kemp, *La sagrada familia o el arte de correr la cortina*, Trad. de Celia Bulit, Siglo veintiuno editores, México, 1996, p. 52

¹⁰³ *Ibid.*, *ibídem*.

¹⁰⁴ IISUE UNAM, *La verdad ausente de la filosofía: María Milagros Rivera/ Conferencia feminismo*, 3 de diciembre de 2018, recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=lhYfXEpzLyY&ab_channel=IISUEUNAMoficial

como esa mirada que no está pero que sugiere, lo oculto y lo ausente se muestran y cobran presencia a través de otro lenguaje que sólo se descifra a través del cuerpo, desde la palabra hecha carne como es la poesía o, en este caso, las miradas corporales.

El Paricutín

Uno de los personajes centrales en la imagen cuyo nombre está también presente en el título de la obra, es el Paricutín; un famoso volcán ubicado en Michoacán que hizo erupción en 1943 y cuya actividad fue registrada a través de fotografías y de muchas otras manifestaciones visuales, convirtiéndose en un ícono del paisaje mexicano. Una gran diversidad de artistas mexicanos y extranjeros: poetas, fotógrafos, pintores y científicos, se dedicaron a documentar el volcán, así como a inspirarse en su imagen e historia.



f. 26 Diego Rivera, *Paisaje en erupción*, 1943, acuarela sobre papel, 44 x 31 cm, Museo Casa Diego Rivera, Guanajuato.



f. 27 Gerardo Murillo (Dr. Atl), *El Parícutín el 23 de febrero de 1943*, 1943, dibujo en carboncillo sobre papel, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Sobre el paisaje ha caído la negra nieve. Sobre el paisaje y la semilla. Aquello en torno del volcán es únicamente el pavor de un mundo solitario y acabado. Las casas están vacías y sin una voz, y por entre sus rendijas penetra la arena obstinada, para acumularse ciegamente. Tampoco hay pisadas ya. Nada vivo en la naturaleza, en torno del volcán, sino algunos torpes pájaros de plomo, que vuelan con angustia y asombro, tropezando con las ramas del alto bosque funeral.

Explotábase antes la resina de los árboles. Al pie del corte practicando en el tronco, se colocaba un recipiente de barro sobre el cual escurría la aromada savia. Hoy rebosan negra arena los pobres recipientes y los árboles generosos mueren poco a poco, sin respiración.

Parícutín, el pueblecito, está solo y apenas unas cuantas sombras vagan por sus calles en desorden. En tarasco su nombre quiere decir “a un lado del camino”, “en aquel lado”. Ahora está verdaderamente “a un lado del camino”. ¿Cómo se diría en tarasco “al otro lado”, al lado de la vida?

Éste –se me ocurrió– es México, sombra, luz, desaliento y esperanza; se precipita, como la tierra cuando se acomoda, en formaciones sísmicas, terribles, sangrientas, oscuramente nobles y plenas de dignidad interior.¹⁰⁵

¹⁰⁵ José Revueltas, *Visión sobre el Parícutín. Un sudario negro sobre el paisaje*, 1943, consultado el 12 de junio de 2021, https://www.paricutin.umich.mx/Documentos/JoseRevueltas_VisionParicutin.pdf



f. 28 Postales del Parícutín, archivo personal de Carla Rippey.

Resulta interesante la recuperación que realiza Carla Rippey en torno a este personaje característico del paisaje, de la plástica y del imaginario mexicano, sobre todo en cuanto a la reinterpretación simbólica que le otorga al volcán y al fenómeno de la erupción:

Hay formatos que me gustan, muy largos por ejemplo, que se traducen mal al blog. Por ende el dibujo que ven aquí, que debe de verse como una sola tira larga, se ve más bien como cuatro entidades. En fin, se llama *Prudencia*, por la estatua neoclásica junto a la cual fui retratada (y después me dibujé) en Xalapa, Veracruz, principios de los 90. De allí pasamos a típis en llamas (de una película, creo), barcos en el Nilo, Sadat frente a una pirámide, y luego un volcán mexicano que tiene grabado abajo "Prudencia". Siendo esto una ironía por supuesto, como la prudencia no es una característica mía, ni la es de los volcanes (ver f.29).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Carla Rippey, "Volcanes y pirámides", 29 de agosto de 2008, consultado el 26 de febrero de 2021, <http://carla-rippy.blogspot.com/2008/>



f. 29 Carla Rippey, *Prudencia*, 1991, grafito sobre papel, díptico, 52 x 170 cm, col. Particular.

En este dibujo se juntan (algo facilitado por su extensión inusual) una pirámide con un volcán, dos elementos recurrentes en cierta etapa (la de Xalapa) de mi producción (ver f. 29). Creo que fue el momento en que más me saturaba del paisaje mexicano (donde es común que se asoman tanto volcanes como pirámides, tan parecidos en forma que se confunden en mi subconsciencia). También me gustaba incluir estatuas icónicas en mi obra.

En los dos dibujos hay una especie de recorrido (¿histórico-cultural?) atestiguado por un personaje femenino, a la vez parte de y observadora de la escena...la mujer vidente en esta escena es Jane Morris, modelo (y amante) de Dante Gabriel Rossetti.

Y además de estatuas, recurría a mujeres posadas tipo *tableau vivant*, como en este tríptico, en conjunto con escenas del volcán Paricutín. De hecho el Paricutín fue de mis primeras referencias a México, como leí en la primaria del niño que vio cómo salía el humo de una fisura en su milpa. No creo que todo este dramático recorrido histórico haya estado de moda en los 80 cuando me puse a dibujarlo, aunque recuerdo esos años como una época más grandilocuente que la actual. Podrían ser más bien referencias decimonónicas. Pero finalmente, estas atmósferas fueron un asunto mío... al parecer me sentía abrumada por la historia o por mi historia personal...¹⁰⁷



f. 30 Carla Rippey, *La esfinge*, 1991, grafito sobre papel, 112 x 118 cm, col. Particular.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, *ibídem.*

El Paricutín tiene un lugar significativo en las imágenes de Carla al estar situado como parte de su historia de vida, en su infancia como una de las primeras experiencias que la acercaron al horizonte mexicano, y en los ochenta, durante sus primeros años recorriendo personalmente el paisaje que se convertiría en su hogar por mucho tiempo. Aunque quizá es necesario matizar al hablar de hogares o de permanencia en torno a la historia de Carla Rippey, pues su vida, así como su arte, han sido, en cierta manera, narraciones fronterizas:

Siempre me han interesado los puntos de intersección de culturas (por ejemplo, mi trabajo con el encuentro de los indígenas americanos con los europeos, y mis primeras imágenes de mestizas y mulatas.) El trasfondo siendo, quizás, mi propia condición de estar entre dos culturas. Cada uno de estos proyectos se puede ver desde la perspectiva de la intersección de culturas. Todo este trabajo consiste en la reelaboración de productos culturales ya existentes (apropiación e intervención). En este proceso, y al estar contextualizados dentro de mi obra, el original se tuerce para que lleve, además del trasfondo de su contexto original, un significado propio de su nueva situación.¹⁰⁸

La recuperación de este personaje, si bien puede estar relacionada con el significado que tiene en sí mismo el Paricutín como parte del paisaje y la plástica mexicana, se inscribe en la obra de Rippey, sobre todo, por el lugar que conforma dentro de la propia experiencia de la artista. Su experiencia como extranjera y como mexicana, como migrante observadora y como viajera íntima que, a través de sus narraciones fragmentadas, no deja de tender puentes y continuidades hacia el exterior, y dentro de sí misma. De alguna manera, esta mirada desde el margen se relaciona también con cómo se concibe Rippey como artista:

[...] creo que tengo mucho en común con los *outsider artists*. Henry Darger, pues él también estaba copiando de revistas todo el tiempo para armar sus escenarios. Y en cierto sentido sí, estoy un poco más en esa línea, incluso, fue en los noventa que el mundo del arte en México cambió mucho y se volvió muy orientado al mercado. Entonces un poco para volver a otras razones y formas de hacer arte empecé a investigar mucho a los artistas marginados; son los dos extremos: la gente que trabaja básicamente para tener eco en el mundo: en el mercado ven las tendencias y, aunque no lo hagan a propósito, empiezan como a copiar, hay una cuestión de mimesis. O, por otra parte, los que tenían nulo concepto del mundo del arte y lo hacían un poco para sentarse en su propio mundo, ¿no? Tener un mundo en el que estar, cuando sentían que afuera no había quien los recibiera o no cabían.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Carla Rippey, “Chinoiserie/Japonesadas”, 7 de diciembre de 2007, consultado el 26 de febrero de 2021, <http://carla-rippy.blogspot.com/2007/12/>

¹⁰⁹ Carla Rippey, entrevista realizada por Agueda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

El llano sombrío

Los elementos visuales, tales como las imágenes previas de las que emergen los personajes de Rippey, sus gestos recurrentes, el misterio que entrañan dentro de su propia expresividad, las atmósferas a veces caóticas, oscuras y enigmáticas que dibujan cada escena. Las mujeres, sus sombras y acentos de luz, su presencia corporal y su transparencia, su desnudez estremecedora, la difusión de los límites de su ensoñación, así como de la propia composición y de los cuerpos; todo ello media para configurar un estilo propio, un lenguaje visual que se enuncia desde la experiencia íntima y compleja de soñar, desear, temer, crear.

Sin embargo, para la configuración de este lenguaje existen otras mediaciones, mediaciones que expanden los puentes entre estas historias aparentemente fragmentadas, palabras que tienden lazos de continuidad y de sentido entre los distintos niveles de una narrativa íntima. Una de ellas es la intertextualidad literaria, las citas poéticas que acompañan a varias de las obras de esta artista. Así como en *El sueño de la razón*, en *El Paricutín* hay dos fragmentos que acompañan la serie a la que pertenece la obra:

¡Ay, amor, seamos sinceros
uno al otro! Porque el mundo, que hemos
visto yacente como tierra de sueños,
tan variada, tan bella, tan nueva,
no tiene en verdad alegría, ni amor, ni luz,
ni certeza, ni paz, ni alivio de la pena;
y nos hallamos en un llano sombrío que barren confusas alarmas de combate y fuga
donde ejércitos ignorantes de noche pugnan.¹¹⁰

... la vida es algo muy lleno de confusiones, algo
repugnante y miserable en multitud de aspectos,
pero hay que tener el valor de vivirla como si
fuera todo lo contrario.¹¹¹

Las dos citas pertenecen a dos contextos muy distintos, la primera es el fragmento final del poema *La playa de Dover* escrito por el inglés Matthew Arnold entre 1848 y 1859, aunque no

¹¹⁰ Matthew Arnold, fragmento de *La playa de Dover*, traducido por Carla Rippey, citado en Rippey, *El sueño que come...*, *op.cit.*, p. 46.

¹¹¹ José Revueltas, fragmento de *Los días terrenales*, citado en Rippey, *El sueño que come...*, *op.cit.*, p. 46.

fue publicado hasta 1869. Cabe destacar que el poema pertenece al horizonte victoriano, al igual que una de las imágenes que fueron recuperadas para el tríptico.¹¹²

Por otro lado, el segundo fragmento pertenece a la novela *Los días terrenales* del escritor mexicano José Revueltas publicada en 1949. Nuevamente, encontramos alusiones a dos horizontes culturales muy distintos pero que se cruzan en la imagen. Tanto las palabras de Arnold como las de Revueltas aluden a situaciones similares, sin embargo, parten de miradas muy distintas. Por un lado, el fragmento de *La playa de Dover* deviene del recorrido de un espacio hermoso, una playa entre dos lugares (Inglaterra y Francia), y el experimentar de una belleza que termina por volverse trágica al mirar con transparencia el llano sombrío en el que realmente estamos, ese lugar confuso, solitario y conflictivo. Por otra parte, las palabras de Revueltas no parten de una belleza ilusoria, sino de la verdad; no hacen un recorrido por el sueño blanco del mar para inundarse trágicamente en un paisaje oscuro y desolado, como la herida del volcán. Sus palabras, por el contrario, emergen desde la realidad de ese mismo lugar al que arriba Arnold, aquí el llano sombrío no es el punto de llegada, sino el comienzo, un lugar que además posee grandes similitudes con el retrato de la erupción que ya había trazado Revueltas en su *Visión del Parícutín*:

Sobre el paisaje ha caído la negra nieve. Sobre el paisaje y la semilla. Aquello en torno del volcán es únicamente el pavor de un mundo solitario y acabado. Las casas están vacías y sin una voz, y por entre sus rendijas penetra la arena obstinada, para acumularse ciegamente. Tampoco hay pisadas ya. Nada vivo en la naturaleza, en torno del volcán, sino algunos torpes pájaros de plomo, que vuelan con angustia y asombro, tropezando con las ramas del alto bosque funeral.¹¹³

El fragmento que acompaña a la obra parte de esta desolación y miseria para ir más allá: “...la vida es algo muy lleno de confusiones, algo repugnante y miserable en multitud de aspectos, pero hay que tener el valor de vivirla como si fuera todo lo contrario”. Revueltas retrata algo, en cierto modo, similar a la belleza trágica del poema de Arnold a pesar de la diferencia de sus recorridos; algo que quizá también se guardó en el sentir de Carla Rippey al imaginar durante la infancia la escena del niño que vio cómo salía humo de la fisura de su milpa, ese fragmento de un México que es sombra, luz, desaliento y esperanza.

¹¹² La mujer de la primera imagen fue recuperada de una fotografía de Robert Demachy (1900) encontrada en una colección de tarjetas francesas, la segunda provino de un libro de anatomía para artistas y la tercera de una colección erótica victoriana, o más bien pornográfica, pues según lo sugerido por la artista se trata de una niña.

¹¹³ José Revueltas, *op. cit.*, *ibídem*.

Debemos entender estas mediaciones como una posibilidad para el arte, es decir, una posibilidad para hacer significativa la experiencia. En el caso del arte de Rippey se trata de una narrativa íntima que no podríamos entender sin acercarnos a su historia vital. Esta mezcla de lenguajes poéticos (lo visual y lo literario) está relacionado con el contacto que tuvo la artista desde niña con las fotografías de su padre y con las letras de su madre. Así, en un intento por descifrar la realidad que le es propia, Carla visualiza lo literario y poetiza a las imágenes a través de sus narraciones visuales.

Entrevistadora: En alguna ocasión mencionaste que fue difícil cuando tu migraste a Chile y después aquí [México], sobre todo la barrera del lenguaje porque tu lengua materna es el inglés.

Carla Rippey: Sí, por eso volví a hacer arte, porque yo de niña dibujaba todo el tiempo. Y luego llegó un momento, como a los 13 años, que sentía que en mi dibujo no me hallaba, no tenía un lenguaje. Y ahí es cuando empecé a escribir poesía. Y fue yendo a Chile, en México hay mucha gente más que habla inglés que en Chile, pero en ese momento no podía compartir mi poesía, además a mi marido no le gustaba mucho lo que escribía [risas]. Eso siempre fue un problema también. Entonces ahí fue cuando aprendí a grabar, aunque no duré mucho en el taller de grabado. Hacía carteles para la izquierda, es que fue durante Allende, entonces había que estar en la calle, no había otra cosa más relevante que eso.

Entrevistadora: ¿Eso se relaciona también con tu obra, porque yo siento que tu obra visual es muy poética?

Carla Rippey: Sí, incluso creo que trabajo mucho con metáfora. Entonces mucho de lo que trabajaba en la poesía lo llevé al arte visual de alguna manera.

Entrevistadora: Hay muchos temas de los que me gustaría hablar contigo, pero una cuestión que me interesa es cómo fue tu proceso o tu experiencia a través de la cual empiezas a concebirte a ti misma como una artista.

Carla Rippey: Pues como digo, hubo dos etapas: una cuando niña, un poco para mantenernos quietos, o quietas, porque éramos tres niñas, luego llegó mi hermano. Mi mamá siempre nos ponía a dibujar, entonces, hasta tengo este dibujo que tal vez has visto que hice como a los tres años, se llama Mamá enojada con su pequeña hija. Estaba usando el dibujo para manejar mis sentimientos desde muy pequeña [risas]. En algún momento, como digo, cuando eso no me funcionó fui a la poesía. Y la verdad es que me tardé, cuando volví al arte, la verdad es que hice muchas cosas que al principio no... que no son muy logradas, vaya. Y además hubo mucho trabajo que hice a finales los setenta y principios de los ochenta, cuando estaba haciendo collage y cosas así, para lo cual no tenía mercado. Recuerdo que se lo enseñé a una fotógrafa y me dijo: “¿Por qué haces eso cuando sabes dibujar?” Y es curioso porque toda esa obra me la han pedido en los años recientes, porque ya hay mucho interés en lo que hicimos nosotros que ya tenemos 60-70 años, qué fue lo estuvimos

haciendo en los setenta y ochenta. Pero ahí fue cuando empecé a trabajar directamente de fotografía o de imágenes previas, fuentes secundarias, y creo que encontré un lenguaje, que fue utilizando recorte o yuxtaposición, o armar una narrativa... entonces empecé a tener mi propio lenguaje.¹¹⁴

La migración, de Estados Unidos a Chile y posteriormente a México, la llevaron a confrontarse con el lenguaje verbal y con su propia lengua materna, una lengua que en ese ambiente en particular no alcanzaba a expresarla por completo a causa de la diferencia de idiomas, especialmente para intereses expresivos y poéticos; esta complicación la llevó a las exploraciones para hallar otra forma de decir, otra manera de hablar desde el cuerpo para expresarse y significarse. Así, creó un lenguaje propio y femenino cuyos alcances eróticos, onírico y poéticos, brotan a través de la mirada.

Cuando conversé con Carla Rippey, ella mencionaba la palabra víboras, al hablar de las recurrencias temáticas y formales que conforman el *pattern* de su obra, su propio tapiz. La conformación de un estilo, de un lenguaje visual propio está muy relacionado con aquello que nombraba Virginia Woolf como “el cuarto propio”, es decir el crear un espacio personal de autoexploración y de libre expresión de una misma. Sin embargo, se trata también de un lenguaje-puente, un decir en transición, una expresión que nace desde la orilla, pero como frontera para abrirse a una misma y a lo otro: “Lo que quiero decir es, que a lo mejor a muy temprana edad empecé a sentirme yo siendo la extraña, la nueva, la rara que lee poesía. A lo mejor la vista desde la orilla, una orilla real o imaginaria, empezó a ser la única vista desde donde me podía enfocar.”¹¹⁵

Un artista se expresa, se proyecta, y por ende se revela por medio de su obra. ¿Qué implica, entonces, expresarse por medio de lo que no es propio? ¿Revelarse por medio de un disfraz? Conocedores de psicología dirían que invertir en una imagen apartada del ser es una característica narcisista, y agregarían que el narcisismo es un desorden propio de los artistas. Como sea me siento más yo, al parecer, si me proyecto por medio de la otredad. O a lo mejor lo que soy se estira si se sumerge en lo foráneo. O llevo tantos años de ser extranjera que me siento más yo siendo otra, la anomalía.¹¹⁶

¹¹⁴ Carla Rippey, entrevista realizada por Águeda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

¹¹⁵ Carla Rippey, “Desde la orilla, real o imaginaria. Primera parte”, del libro *Gritos y susurros, experiencias privadas de mujeres públicas*, Denise Dresser (editora), México, Grijalbo, 2004, 7 de septiembre de 2007, consultado el 26 de febrero de 2021, <http://carla-rippy.blogspot.com/2007/09/>

¹¹⁶ Carla Rippey, “Elsewhere”, domingo, 12 de julio de 2009, consultado el 28 de febrero de 2021, <http://carla-rippy.blogspot.com/2009/07/>

Esa vivencia desde la otredad, el ser lo otro o la otra, muy recurrente en la experiencia de muchas mujeres, artistas y no artistas; no es necesariamente un estancamiento para estar en relación. Y es precisamente la libre expresión, el puente íntimo del lenguaje, lo que abre la posibilidad de ser a través de y con lo otro, lo que permite recrear las experiencias personales y muchas veces marginales, para hallarnos a través del encuentro, el encuentro con una misma, con las otras, con el mundo; el traer orden al desorden que fragmenta nuestra experiencia y nuestra historia.

La mirada circular

La imagen que me ha motivado a recorrer estas visiones, se adentra en este intento por recobrar a la mujer; un giro realizado por la mirada de Carla sobre la mirada que le dieron los hombres a estas mujeres anónimas. La mujer perdió su instantaneidad, el ser luz y sombra fugitiva capturada por el tiempo, se volvió algo más lento y acuoso, una indagación profunda y paulatina, explorada poco a poco, trazo a trazo, por las manos de otra mujer; y tras ese recorrido, ese puente entre la retratada y la artista, ambas se desnudan. Nace la erupción, el estallido que tiene lugar en el momento de la mirada que desnuda a la mujer.



f. 31 Carla Rippey, *Ojos que no ven corazón que no siente*, 1986-1987, grafito sobre papel, tríptico, 100 x 70 cm, col. Alfredo Valencia.



f. 32 Imágenes utilizadas para *Ojos que no ven corazón que no siente*, archivo personal de Carla Rippey.

Ojos que no ven corazón que no siente, es un tríptico más temprano donde nos encontramos con la misma mujer (figura de la izquierda), ahora sin el volcán y acompañada de otros personajes, igual que ella, con la mirada oculta. Lorena Zamora nos dibuja una interpretación sobre la obra:

En el tríptico [...] los personajes fueron privados de expresarse con la mirada, sin embargo, el título hace suponer una suerte de autoprotección necesaria: ¿de qué habrían de protegerse un personaje de apariencia asexual, quizá mística; una mujer semidesnuda que parece dudar o estar cavilando sobre algo que tal vez sucedió, y otra despojada de ropas cuyo cuerpo se exhibe en su nítida semblanza erótica? Los tres cuadros parecen una secuencia de la actitud sexual femenina, es decir, del recato a la desnudez. Hay una sucesión de conductas que obedecen a ciertas normas que van de la inhibición a la transgresión de esa oposición inconsciente y, como resultado, a la culpabilidad: ¿se protegen entonces del acecho moral y social?¹¹⁷

Habiendo leído el testimonio pictórico y escrito de la artista, me parece que la interpretación de Zamora se sostiene en las preocupaciones más profundas de Carla, así como en la cadencia del lenguaje visual que ella explora. No obstante, me pregunto si podemos hablar de recato y desnudez como opuestos, o como fases de una secuencia referente a la actitud sexual de la mujer. También

¹¹⁷ Zamora, *op. cit.*, p. 99-100.

me pregunto si, la considerada como última imagen, aquella que tiene una coincidencia notable con el primer retrato de *El Paricutín*, remite a la transgresión. Las imágenes de Carla son muy complejas, como palimpsestos tienen distintos niveles de sentido, relaciones extrañas, lecturas ambivalentes, la artista juega con la espectadora constantemente; nos invita a ver y a mirarnos a través de reflexiones visuales que no saben de linealidad. Creo más bien que la obra de esta artista nos muestra distintas miradas de la mujer, miradas que se cruzan, y que, por muy ambiguas o contradictorias que parezcan, nos conforman y se hacen presentes, a veces en el mismo instante.



f. 33 Carla Rippey, *El Paricutín*, 1991-1992, grafito y prismacolor sobre papel, tríptico, 80 x 60 cm, 100 x 70 cm, 80 x 60 cm, col. particular.

Aunque el núcleo de mi lectura ha estado en solo una imagen de *El Paricutín*, las relaciones que mantiene con los demás dibujos que conforman el tríptico son vitales. De las tres imágenes la de en medio es la de mayor tamaño, en las tres aparece un personaje y pervive el contraste entre el desnudo y la naturaleza, el cuerpo ante un volcán en latente erupción. La imagen de la izquierda muestra a la mujer desnuda con el gesto del ocultamiento, el humo del volcán se asoma por el lado derecho del dibujo. En cambio, en la escena del medio, la mujer está en el centro, mira hacia el paisaje dándonos la espalda y con los brazos abiertos. Gracias al detalle del dibujo y a la atención

con las formas y superficies, la corporalidad resalta; se trata de una escena con una fuerte presencia corporal ante la ausencia del rostro.



f. 34 Maqueta para la imagen II del tríptico *El Paricutín*, archivo personal de Carla Rippey.

Por otra parte, a la derecha (imagen III), persiste el mismo fondo que en el primer dibujo, solo que esta vez el personaje presenta una ambigüedad en su corporalidad. Es el único personaje que tiene el rostro descubierto, mira de perfil hacia el centro del tríptico, con una pose ligera y

delicada. La ausencia de senos y su carencia de genitales desconcierta, podríamos observarlo como un personaje ambiguo, sin embargo, al dilucidar el origen de la imagen sabemos que se trata de una niña.¹¹⁸ Tal vez de ahí el aire triste y desolado que brota de ella. El rostro, la mirada y la presencia corporal son radicalmente distintos al resto de las imágenes. Se nos muestra una actitud diferente ante la experiencia de la erupción.

Formal y temáticamente hay una correlación entre los tres dibujos; podemos mirar estas escenas como momentos distintos de una experiencia, o como partes distintas de un mismo ser dentro de esa experiencia. En cuanto a la mujer desnuda que hemos estado mirando en este recorrido, si retomáramos la interpretación de Zamora podríamos pensarlo como un retrato trasgresor; pero aquí no ocupa el final del recorrido como en el primer tríptico, sino el inicio.

La mujer, al estar desnuda, está expuesta, se protege de algo que, por momentos, no sabemos si está adentro o afuera, tanto de la imagen como de ella misma. Es ahí donde emana la erupción, un peligro latente, el humo que nos alcanza y nos nubla en el acto de *ver y ser vistas*. El gesto del ocultamiento, más allá de pudor o vergüenza, me remite a un acto de resistencia, un momento en que nos volvemos de cristal ante esas miradas que tratan de quebrarnos, un momento en el que la mujer aguanta esa situación que la desnuda y la muestra... A veces como lo que no es, a veces como lo que somos.

Así, no se trata solamente de la reacción ante la mirada masculina y la vulnerabilidad que puede detonar en nosotras; el paisaje del fondo, esa erupción que se anuncia en cada trazo, alude al estallido que tiene lugar en la mirada interna, cuando una se mira a sí misma. La mujer se desnuda, cierra los ojos para observar sus propias entrañas, esos parajes oscuros a los que tanto tememos, que a veces evitamos y que solo podemos palpar desde muy adentro. El volcán revela la mirada interna, la emoción y cuerpo que se vuelven potencia en la mujer. Potencia para mirar, para mirarse, para crear. Para nosotras la exploración de lo que acontece en el cuerpo propio, sus brotes de luz, sus sombras, texturas, fluidos y lenguajes, puede ser la expresión más íntima de la creatividad.

¹¹⁸ “Encontré a las mujeres retratadas aquí [en la obra *El Paricutín*], en una colección de tarjetas de visita de la Francia decimonónica; un libro viejo de anatomía para artistas; una colección de imágenes eróticas victorianas (eran aficionados de las niñas, se nota).” Carla Rippey, “Volcanes y pirámides”, *op. cit., ibídem*.

Nuestros ojos recorren el giro de un mismo ser, se trata de una lectura circular, distintas miradas que pasan por la vergüenza, el ocultamiento, la resistencia a los ojos ajenos y propios, la expansión del cuerpo, el encuentro desnudo con el volcán.

Entrevistadora: Y en el caso de las representaciones de estas mujeres, ¿qué tipo de relación construías con las mujeres de las fotografías?

Carla Rippey: Pues según yo, yo las estaba reivindicando. Estaba muy consciente de ellas, entonces me preguntaba por qué estaban haciendo eso. ¿Lo hacen por dinero? ¿Son prostitutas? ¿O es un novio que les pidió que posaran? [...] Entonces quería tratar de cambiar la foto para que fuera, de alguna forma, que tuviera que ver con su experiencia, con la experiencia de las mujeres de la foto y no nada más una cuestión de cómo la mirada masculina las ve desde afuera. Entonces trataba de ponerme en la posición de la mujer. Y al mismo tiempo quería entrar en escena, quería ser el artista que estaba controlando la escena y también la mujer que está seduciendo y además criticar... dar una opinión sobre la escena original, mi propio punto de vista.

La cosa inicial fue sentirme excluida de estas escenas, porque a veces todas las situaciones en que las mujeres estamos... por ejemplo, si vas a un table. Yo no iría un table porque siento que no hay un lugar para mí ahí, porque las mujeres que están ahí están en un lugar muy específico que tiene que ver con los hombres y esos hombres están viendo a esas mujeres de cierta manera, otras mujeres que no estamos en ofrecimiento sexual en ese momento ¿qué papel tenemos ahí? Es muy incómodo. Entonces hay muchas situaciones antes y ahora en las que no hay ningún lugar para la mujer que no es la que está en la escena. Fue mi forma de romper ese tabú o barrera y estar en la escena. Entonces puedo ser quien crea la escena, o la mujer que está participando o puedo ser otra cosa, pero es una forma de introducirme en términos que me son aceptables.¹¹⁹

Carla, al indagar en la intimidad de estas mujeres, las devuelve e indaga en ella misma, es su *ser mujer*. Ella se asoma a un espejo escondido, una realidad histórica que hemos habitado ocultas, en silencio, pero que rompe con el estallido del cuerpo. Se trata de una visión corporal que reflexiona sobre las miradas que nos atraviesan; ella evidencia estas miradas y les da un giro, el de la mirada propio que se encuentra, se vuelve visible, a través de las otras:

Si hay una constante temática en mi obra es la presencia de la mujer. Desde mis primeras obras surgía la tendencia de inventar composiciones en que había una mujer activa, pero con la cara escondida, y otra mujer contemplativa, con la cara revelada. En algún momento me di cuenta de que las dos mujeres son en realidad una, en dos estados de ánimo distintos. Y que en cierta medida la mujer soy yo¹²⁰

¹¹⁹ Carla Rippey, entrevista realizada por Águeda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

¹²⁰ Escrito personal de Carla Rippey, 198?, archivo personal de la artista.

En la segunda imagen del *Paricutín*, la mujer nos da ahora la espalda, abre sus brazos y mira la erupción. Se mira a sí misma, sin ocultarse, abierta, desnuda, sin darle importancia al espectador. Esta es una parte de esos encuentros que tenemos con nosotras mismas, después de la resistencia ante tus ojos y los nuestros, un momento que brota desde esas miradas en tensión, ese estado de cristal, ese aguante ante un juzgado, una cámara o un espejo a punto de quebrar, donde el ocultamiento se transforma en arte, en cuerpo, en mirar: “[...] para mí se volvió un asunto de esa enorme autoconsciencia de cómo nos ven y cómo nos vemos, cómo miramos nuestros propios cuerpos; esa relación entre el cuerpo y el mundo.”¹²¹

Carla es consciente de todas las tensiones emocionales y corporales en las que nos sumergimos al ser vistas, es consciente de la vulnerabilidad, vergüenza y miedos, sin embargo, ella sabe que no somos sólo eso. Su mirada revela sentires que invaden en la soledad, cuando nos miramos desnudas, a través de nuestros propios espejos, y es precisamente ahí, en ese *ser* que muchas veces ocultamos, donde habita la potencia de nuestro cuerpo y donde, frente a la erupción, nos miramos llenas de verdad.

[...] estas imágenes —más que nada fotografías— son ventanas por las cuales se asoma una a algo medio-visto, algo desaparecido, algo tan efímero que queda de ello solamente un documento de cómo cayó la luz en ese lugar en ese momento en el tiempo, y que quedó en sombra. Puedo copiar ese esquema de luz y sombra, pero lo que emerge de mi esfuerzo testimonial es un evento imaginario. Las imágenes entran a mi mundo, cuya población son personajes encontrados que se vuelven mis hermanas, mis abuelos, yo misma. Es un mundo donde la geografía existe, pero sin sus distancias inmutables, donde el tiempo se vuelve circular (como realmente ha de ser), donde todo se puede recuperar, o donde la geografía y el tiempo se repliegan (como un telescopio, decía Lewis Carroll con la voz de Alicia), y una anciana puede encontrarse de niña en un país de volcanes, pirámides, y mares.¹²²

¹²¹ Carla Rippey, entrevista realizada por Águeda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

¹²² Carla Rippey, “Especies den vías de extinción”, 13 de agosto de 2007, consultado el 3 de marzo de 2021, <http://carla-rippyey.blogspot.com/2007/08/>

Reflexiones finales

A lo largo de este escrito he querido volver visible una mirada, mi propia mirada en torno al arte de Carla Rippey. Sin embargo, se trata de una mirada que nace del intercambio con muchas otras, una mirada en resonancia. Por un lado, he buscado resonar con la propia voz de la artista y con todo aquello que subyace en su obra: con aquellas experiencias ocultas, entrevistas y enunciadas desde la intimidad del cuerpo y su memoria. Como todo texto se trata de un ir entretejiendo; señalar los vínculos, a veces obvios y otras veces ocultos, entre los diferentes niveles de la imagen y del sentido que cobra ante nuestros ojos. En este camino ha sido fundamental señalar la relación que pervive entre imagen y palabra, entre la experiencia visual y la experiencia verbal. Sin embargo, la *écfrasis* misma permite pasar de materialidad de una obra a sus significados gracias al espacio que abre a la imaginación (como nos recuerda Moxey). Desde ese vínculo emprendí un esfuerzo testimonial que brota de la misma obra, de la imagen y su relación con la literatura, la metáfora y la poética. No solamente hablamos de intertextualidad, o de una estrategia artística para mediar nuestra experiencia de la imagen y enriquecerla; el arte de Carla Rippey entrelaza de tal manera imágenes y textos (tanto dentro de la obra, como en todo su hacer creativo) que se potencian unas a otros. Esta relación entre dos lenguajes reafirma un vínculo muy particular entre pensar y sentir, no como opuestos, sino como ejercicios íntimos y testimoniales de reconocimiento, posibilidades para *mirarse*, sentirse y pensarse de otra forma.

Esta otra forma, desde mi interpretación como historiadora del arte y como mujer, tomó sentido a través de lo que denomino *miradas corporales*. Se trata de miradas que, como lo propone Luce Irigaray, no sustituyen al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañan; un lenguaje que no cierra el paso a lo corporal, sino que habla en «corporal».¹²³ En este sentido, estoy hablando de un *mirar* desde y a través del cuerpo; una forma de significarnos desde lo que acontece en ese espacio. La mirada corporal no niega al sentir, sino que parte de éste. Podría entenderse como un ejercicio autorreferencial, casi autobiográfico, mediante el cual el *yo*, el *yo-cuerpo*, emprende la tarea de situarse en el mundo, afuera y adentro, pero ya no como signo intercambiable y vaciado de toda experiencia intrínseca, sino como posibilidad para significarse

¹²³ Luce Irigaray, “El cuerpo a cuerpo...”, *op. cit.*, p. 41.

en toda la extensión de la palabra. Para significarnos desde la diferencia, en el caso de estas miradas, desde la diferencia del *ser mujer* (con todas las aristas y fugas posibles), y desde esta historia imaginativa tan particular que encarnamos en el mundo de la creación y de lo simbólico.

Sin embargo, hay que reafirmar que estamos ante un “cuerpo a cuerpo”, es decir, ante una mirada relacional. Y es justamente esta característica la que dota de gran potencia a la mirada femenina. En el hacer creativo de Carla Rippey nos encontramos con un arte *en relación*, muy cercano a lo que entiende María-Milagros con respecto a la creación:

La creación suele suceder en relación, en relación dual de intercambio: en entredós. [...] Esta manera de entender la creación abre otro orden de relaciones: un orden de relaciones no orientado por la fuerza sino [...] por la gracia. [Es decir] relaciones estéticas en el sentido genuino de la palabra, que procede del griego *aisthanesthai*, que quiere decir “percibir”: siendo por tanto, la estética, el arte de la percepción, la percepción de lo otro que abre mi yo a la relación.¹²⁴

Desde este sentido relacional podemos entender la mirada de Carla Rippey, ya que lo particular de su arte es que nace de la mirada de las otras; de esas mujeres que yacían ocultas en las imágenes, ocultas por el tiempo, por aquellos ojos bajo los cuales fueron signadas, o incluso, por sus propios cuerpos. En el breve recorrido que he realizado de la obra de esta artista, ante el ocultamiento otras miradas se revelan, miradas que toman forma a través de la exploración del cuerpo propio, pero también de eso otro que nos habita y que logramos habitar en nuestra relación con otros cuerpos, con experiencias ajenas a través de las cuales podemos reflejar nuestra propia diferencia. Aquí la mirada nos permite situarnos en una realidad externa y en otra interna, volvernos puentes para pensar desde lo íntimo y, al mismo tiempo, crear el medio (volvernos medio) para significarnos desde el intercambio.

De esta forma, la práctica creativa de Rippey se dibuja desde la alteridad, una alteridad corpórea e histórica. Incluso en el mismo manejo de la técnica, la materialidad y la tradición visual, se genera este intercambio. La artista plasma su mirada, entra a escena, crea una nueva imagen a través de la reinterpretación de otras, pero además de esto intenta ir más allá de ellas, hacer un recorrido para encontrarse con las mujeres de las fotografías, con esos enigmas de luz y sombra que hacen brotar un eco de antaño y las huellas de nuestra imaginación.

El arte de Rippey posee una gran potencia crítica en cuanto al papel asignado de las mujeres; su mirada le da un giro a la imagen, desvía su función especular para dibujarnos un nuevo

¹²⁴ María-Milagros Rivera Garretas, “La historia que evoca la relación de la que aprendí a hablar”, *Revista GénEros*, núm. 27, año 27, marzo, publicación digital por la Universidad de Colima, p. 10.

espejo, o invitarnos a volvernos partícipes de encuentros propios, inestables, borrosos, pero que terminan siendo un camino para reflejar nuestra propia verdad. De esta manera, el diálogo que mantiene con la tradición artística, con gestos y paráfrasis visuales, así como con otras obras y artistas, crean un intercambio complejo que abre la posibilidad de nuevas formas de *mirar*.

Su obra puede leerse como un acercamiento sensible al pasado, específicamente hablando del pasado de las mujeres. La artista se sumerge en testimonios visuales, en las fotografías antiguas de postales victorianas, en revistas de los cincuenta que muestra a muy aclamadas actrices, o en imágenes encontradas, casi por accidente o por la casualidad de una historia en resonancia; retratos que dejan entrever rostros anónimos, encuentros extraños, cuerpos desnudos y a la vez ocultos, de mujeres que quizá no pudieron contar su propia verdad, o que lo hicieron detrás de cámara.

La artista viaja a ese pasado y lo explora a través de una indagación técnica y creativa, una indagación cuerpo a cuerpo en el vaivén de la experiencia, entre el *yo* y las otras, entre la imaginación y la memoria. De esta manera, de su esfuerzo testimonial surge un evento imaginario, un palimpsesto que se despliega a través del cuerpo y la mirada. La memoria que rescata, sugiere y revela el arte de Rippey puede entenderse como una historia imaginativa, un acercamiento subjetivo y sensible, pero no por ello menos verdadero, al pasado. Con sus imágenes Carla nos invita a repensar la historia, o más bien, a comprenderla desde el cuerpo y la experiencia.

En este sentido, esta revalorización del quehacer artístico de Carla Rippey, especialmente frente a cómo se ha leído su obra, y cómo se mira en general la práctica artística de las mujeres desde la historiografía del arte contemporáneo mexicano, abre un espacio íntimo y profundo para la comprensión de las experiencias que subyacen en estas obras. Me parece que esta historia imaginativa nos deja mucho que aprender a las historiadoras, el crear narrativas propias, lenguajes corporales que partan de nosotras, de nuestras experiencias entramadas, fragmentadas por los discursos patriarcales, pero que volvemos a hilar una y otra vez para significarnos desde lo que somos y buscamos ser. En este sentido, las imágenes de Rippey nos abren una posibilidad histórica también, una mirada nueva para narrar las historias de las mujeres, para sumar aún más al caudal simbólico que ya está en nuestros cuerpos y en sus posibilidades de decir, sentir, crear.

Con esta investigación sintiente he pretendido dar una valoración propia, profunda e histórica del arte de Carla Rippey. A través del recorrido de tres imágenes nos sumergimos en un lenguaje visual personal, un estilo que reflexiona críticamente en torno al arte y las tradiciones visuales que han tratado definir a las mujeres siempre desde afuera, desde una economía fálica que

nos concibe como un otro indefinido, o simplemente reducido. No obstante, al cobrar consciencia de las políticas sexuales del mirar, al pasar por la transgresión, la ensoñación y la erotización, se revela ya no una sola mirada, sino una multiplicidad de visiones que son detonadas gracias al encuentro con estas mujeres. La mirada crece cuando nos observamos desde la experiencia, y en el arte de Carla hay sin duda una enunciación que brota desde ahí.

Estas reflexiones, en consonancia con las propias reflexiones visuales que entraña la obra de esta artista, son posibles gracias a un pensamiento libre, en mi caso se trata de un pensar que considera la diferencia sexual; una diferencia para situarme y situar a la mirada, pero también para hallar potencialidades no vistas, más sí vividas por cada mujer. Este pensamiento me permite decir un no-dicho, esas palabras que son constantemente silenciadas en el mundo de la cultura (masculina, por supuesto), y que muchas veces parecen incoherentes y poco gratas para las instituciones de conocimiento.

Si me ha sido posible tejer estas ideas en cuanto al arte y a la visualidad, es porque me he situado como sujeta de conocimiento desde mi propia experiencia, desde una historia viviente y sintiente que ha encontrado eco en la teoría feminista. A lo largo de mis reflexiones he utilizado conceptos claves como el de experiencia, lo simbólico, diferencia y libertad femenina. He recuperado estos conceptos desde la perspectiva del feminismo de la diferencia sexual. De ahí que mi interés central haya sido el de historiar desde la libertad, es decir, desde un sentido libre de ser mujer (uno porque en realidad hay muchos). Esta forma de historiar tiene como punto de partida a la experiencia, entendiendo que la experiencia es compleja y diversa, pero que toma forma a través de vivencias particulares, en este caso en específico me he centrado en la diferencia sexual, en la particular vivencia de haber sido lanzada al mundo siendo mujer.¹²⁵ Como lo he mencionado anteriormente, con esto no pretendo decir que las mujeres somos un grupo homogéneo, al contrario, si bien poseemos condiciones comunes, estamos atravesadas por muchas otras diferencias históricas: la clase social, la racialidad, la sexualidad, son tan sólo algunas de ellas.

¹²⁵ El *ser mujer* es una experiencia compleja y diversa, si bien se relaciona intrínsecamente con el cuerpo y el cómo habitamos el mundo desde ese cuerpo sexuado, es también una historia. Por mucho tiempo el ser mujer se ha visto como una condición impuesta, una suerte de victimismo histórico que nos ha hecho ser “el segundo sexo”. Y, si bien hay que reconocer toda la explotación y violencia a través de las cuales se ha usurpado el cuerpo de las mujeres y nos han situado como “lo otro”, también hay que reconocer la resistencia milenaria de la que es heredera cada una de nosotras. Cuando decimos que el patriarcado no lo ha ocupado todo, decimos también que toda mujer ha logrado defender y cultivar, aunque sea muy parcialmente, su libertad. En este sentido, definir el ser mujer únicamente como un género, tanto impuesto como elegido, sería reduccionista en tanto que invisibiliza nuestras propias historias, la experiencia de habitar libres un mundo que también nosotras hemos creado.

Incluso, entre la mayoría de las mujeres que compartimos muchas de estas condiciones, encontramos siempre diferencias. Sin embargo, el feminismo no piensa a la diferencia como impedimento o barrera, sino como una potencialidad: la posibilidad de significarnos y de gestar un intercambio con lo otro.

En el mismo sentido, las teorías feministas han sido una fuente de cuestionamiento imprescindible, nos invitan a ver de forma crítica el mito de la feminidad, es decir, el cómo los hombres han creado una serie de concepciones en torno a nosotras y a nuestros cuerpos con el fin de explotarlos y mercantilizarlos. En cuanto develamos que el mito de la feminidad es parte del monólogo masculino, un espejo para que los hombres puedan verse mejor a sí mismos, se abre la búsqueda por nuestro propio espejo. De ahí la importancia de reconocer miradas como las de Carla Rippey, ya que se trata de reflexiones que ponen a ese monólogo en tensión. Se rompe entonces el espejo que han hecho de nosotras, y quizá por momentos sólo veamos los pedazos, esas visiones confusas y extrañas, inestables e incompletas, pero que podemos re-crear para dar nuestra propia mirada del asunto y volver visible nuestra experiencia.

Por todo esto, pienso que otro de los aportes de este escrito ha sido demostrar, tanto la posibilidad como la necesidad de construir una historia de y *desde* las mujeres; en este caso una historia del arte que problematice el mismo concepto de arte y del sujeto creador, los cuales se han mantenido dentro de las concepciones patriarcales en la mayoría de las narrativas históricas. La historia del arte debe valerse de puentes también, en este sentido, me parece que hay un vínculo valioso entre los estudios de cultura visual y las teorías feministas, es decir, entre teorías que complejicen el fenómeno de la mirada dentro de la cultura y aquellas que pongan especial atención a la experiencia de las mujeres según su propio *hacer* y *ser* en el mundo.

Se trata de un vínculo que posibilita diversas lecturas históricas, narrativas que profundizan en todo lo que hemos hecho las mujeres como creadoras. Hay que atrevernos a habitar este enorme espacio simbólico que ya hemos creado en distintos ámbitos de la vida, y habitarlo como habitamos la historia: devolviéndole su lugar al cuerpo y a todas las mujeres que lo vivimos con cada poro de nuestra existencia.

Anexo: Entrevista a Carla Rippey¹²⁶

Después de leerle las primeras páginas de mi introducción de mi trabajo de tesis, con la intención de que Carla Rippey conociera un poco más sobre mi interés en su arte y el cómo estaba tratando de acercarme a su obra, la artista me comentó lo siguiente:

Carla Rippey: Suena acertado, y eso particularmente de rescate también. Yo siempre tenía la idea de que las imágenes que encontraba las estaba rescatando del olvido. Aunque eso es menos cierto ahora, porque ahora sí bajo muchas imágenes de internet (donde supongo que ya están a la mano, no olvidadas). Incluso, ¿conoces a Verónica Gerber? Es una artista, es escritora y artista. Es tutora en SOMA; ahorita ella ha estado hablando de lo que estoy afinando ahorita como artista, sobre los artistas que utilizamos fuentes secundarias... ella estaba hablando de la importancia de asentar, hasta donde se pueda, la fuente; y la verdad es que siempre fui muy descuidada con eso. Digo, no veía la importancia, pero eso es parte de la lectura... es como un palimpsesto; estás poniendo capas, pero un poco también por respeto a la imagen original que tienes asentado de dónde vino y lo incluyes como parte de la lectura, también por respeto al autor (en general fotógrafo) original. Y eso se me hace particularmente importante en cuanto a lo que tu mencionaste de “cultura visual”. Porque da una idea más amplia y más honda de la historia de una imagen.

Entrevistadora: Sí, también puede incluso ayudar a sus nuevas interpretaciones. El tener presente de dónde viene la imagen y cómo juegas con ese significado previo.

CR: Encontré, de alguien escribiendo sobre Sor Juana. Porque Sor Juana hacía algo parecido, ella hacía un juego de palabras basándose en un texto de otro escritor. Entonces lo que decía la persona que estaba escribiendo de ella, es que lo que ella hace con Horacio, hay una referencia a Horacio y termina siendo Horacio, ella, y el juego entre los dos. Lo dice distinto y mejor, pero es interesante que el concepto viene desde Sor Juana. Es como una paráfrasis en ese sentido, pero es así en la

¹²⁶ Entrevista realizada por Águeda Lucía Jaber Urquiza el 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

escritura y también lo estamos aplicando en la cultura visual. Es básicamente una paráfrasis en que estás metiendo nuevas capas de lectura y nuevos significados.

E: También he observado en tu obra que hay constantemente citas visuales, por ejemplo, en la obra *El sueño de la razón*, yo la relacioné con *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya.

CR: Robé el título, eso lo hago mucho, siempre estoy robando títulos. Y eso viene un poco de... bueno eso fue de Goya que no era poeta, yo en mi juventud sí fui poeta, entonces me interesa mucho eso, es como otro juego de ponerle un título que introduce otra capa de lectura.

E: Sobre eso, he revisado también un poco de lo que has escrito en un blog...

CR: Mi desactualizado Blog [risas].

E: Es muy interesante porque has hablado mucho sobre lo que has hecho como artista y también sobre tu historia de vida. Y recuerdo una parte en la que cuentas que fue difícil cuando tu migraste a Chile y después aquí [México], sobre todo por la barrera del lenguaje ya que tu lengua materna es el inglés.

CR: Sí, por eso volví a hacer arte, porque yo de niña dibujaba todo el tiempo. Y luego llegó un momento en el que sentía que.. como a los 13 años sentía que en mi dibujo no me hallaba, no tenía un lenguaje. Y ahí es cuando empecé a escribir poesía. Y fue yendo a Chile, en México hay mucha gente más que habla inglés que en Chile, pero en ese momento no podía compartir mi poesía, además a mi marido no le gustaba mucho lo que escribía [risas]. Eso siempre fue un problema también. Entonces ahí fue cuando aprendí a grabar, aunque no duré mucho en el taller de grabado. Hacía carteles para la izquierda, es que fue durante Allende, entonces había que estar en la calle, no había otra cosa más relevante que eso [risas].

E: ¿Eso se relaciona también con tu obra? Porque yo siento que tu obra visual es muy poética.

CR: Sí, incluso creo que trabajo mucho con metáfora. Entonces mucho de lo que trabajaba en la poesía lo llevé al arte visual de alguna manera.

E: Hay muchos temas de los que me gustaría hablar contigo, pero una cuestión que me interesa es cómo fue tu proceso o tu experiencia a través de la cual empiezas a concebirte a ti misma como una artista.

CR: Pues como digo, hubo dos etapas: una cuando niña, un poco para mantenernos quietos, o quietas, porque éramos tres niñas, luego llegó mi hermano. Mi mamá siempre nos ponía a dibujar, hasta tengo este dibujo que tal vez has visto que hice como a los tres años, se llama *Mamá enojada con su pequeña hija*. Estaba usando el dibujo para manejar mis sentimientos desde muy pequeña [risas]. En algún momento, como digo, cuando eso no me funcionó fui a la poesía. Y la verdad es que me tardé, cuando volví al arte, la verdad es que hice muchas cosas que al principio no... que no son muy logradas, vaya. Y además hubo mucho trabajo que hice a finales los setenta y principios de los ochenta, cuando estaba haciendo collage y cosas así, para lo cual no tenía mercado. Recuerdo que se lo enseñé a una fotógrafa y me dijo: “¿Por qué haces eso cuando sabes dibujar?” Y es curioso porque toda esa obra me la han pedido en los años recientes, porque actualmente hay mucho interés en lo que hicimos nosotros que ya tenemos sesenta o setenta años, que fue lo estuvimos haciendo en los setenta y ochenta. Pero ahí fue cuando empecé a trabajar directamente de fotografía o con imágenes previas, fuentes secundarias, y creo que encontré un lenguaje, que fue utilizando recorte o yuxtaposición, o armando una narrativa... entonces empecé a tener mi propio lenguaje.

E: Yo he estado pensando en eso, porque al ver tu obra siento que está muy presente un estilo, una serie de recurrencias temáticas y compositivas.

CE: ¡Víboras! [risas].

E: Sí, y me parecen muy interesantes varios aspectos de ese estilo, pero también quería preguntarte lo siguiente. Yo lo relaciono mucho con lo que decía Virginia Woolf, esta cuestión de tener “una habitación propia”. Creo que también el crear un lenguaje propio puede ir por ahí. Crear un espacio

personal de autoexploración o de expresión para ti misma. La creación de un lenguaje visual propio o un estilo, puede tener ese mismo sentido en la vida de una persona, especialmente de una mujer.

CR: Sí, sí. Estoy de acuerdo. Y como que hago mi planeta paralelo, ¿no? Y en ese sentido creo que tengo mucho en común con los *outsider artists*. Henry Darger, pues él también estaba copiando de revistas todo el tiempo para armar sus escenarios. Y en cierto sentido sí, estoy un poco más en esa línea, incluso, fue en los noventa que el mundo del arte en México cambió mucho y se volvió muy orientado al mercado. Entonces un poco para volver a otras razones y formas de hacer arte empecé a investigar mucho a los artistas marginados; son los dos extremos en uno está la gente que trabaja básicamente para que tengan eco en el mundo, en el mercado ven las tendencias y, aunque no lo hagan a propósito, empiezan como a copiar, hay una cuestión de mimesis. Y en el otro extremo, están los que tenían nulo concepto del mundo del arte y lo hacían un poco para asentarse en su propio mundo, ¿no? Tener un mundo en el que podrían estar, cuando sentían que afuera no había quien los recibiera o no cabían.

E: Y hablando de esta cuestión de estar desde el margen o crear desde la marginalidad. ¿Tú como lo experimentaste tanto al ser una artista mujer, pero también al ser una artista extranjera que estaba de alguna forma, entre dos culturas?

CR: Ahí te voy a dar otro texto, ¿has visto...? Se hizo como en 2005 un libro de experiencias personales o íntimas de mujeres públicas que se llama Gritos y Susurros. Y lo que puse es exactamente eso, se llama "Desde el Margen".

E: Sí..

CR: Entonces esa referencia ya la tienes. La verdad es que ya has hecho algo de investigación, estoy viendo.

E: Un poco [risas].

CR: Está bien.

E: También justo leí un texto que escribiste en el que hablas de tu proceso de creación. Y hablas del lugar del subconsciente en tus exploraciones, comentas varias cuestiones sobre las “imágenes sucias”...

CR: Sí, eso está en el librito de Pilar Bordes, el del taller. ¿Tienes ese libro?

E: Sí.

CR: Y además es... es que están saliendo serpientes otra vez [risas]. Las víboras no salen tanto en mi obra, pero hay esas referencias de niña, y luego de adolescente, y luego en ese texto también lo comento. Y sí tengo una imagen como de los noventa que tiene víboras. Pero es un poco que la víbora representa lo que te da miedo y también el subconsciente.

E: ¿Y por ejemplo, cuando trabajas como vives ese proceso? No sé, yo imagino que muchas veces no se tiene una intención muy clara al hacer la obra, pero que se va consolidando en tanto tú vas explorando los materiales o las imágenes que intervienes.

CR: Pues en general empiezo coleccionando imágenes y así hago mis archivos. Como te decía que antes eran más bien físicos, impresos de todo tipo: postales y fotos viejas, cosas que sacaba de libros. Lo que me ayudó mucho es cuando inventaron la fotocopia láser y luego el escáner, porque ahora es muy fácil tener las imágenes. Pero en un principio, por ejemplo, podía ver una imagen y no tener acceso a ella, porque tampoco tenía cámara en ese momento. Pero sí pude juntar imágenes, y básicamente me quedaba con las imágenes, las imágenes que me hacían eco. Y luego empezaba a formar categorías. Por ejemplo, esta obra que se llama *Del finito al infinito* de 49 puntos de fuga, porque ya estaba coleccionando muchos puntos de fuga; como me encanta esta idea de que ves dónde estás y no sabes qué te espera... y en tantas situaciones distintas terminas en lo mismo, en donde no sabes, no ves qué está al final. Hay un camino y no puedes ver qué está al final. Entonces, ese es un ejemplo de cómo ya me interesaba el concepto, pero fue con las imágenes que junté que salió la idea de la obra. Y luego tenía que ir resolviendo cómo presentarlo. Eso fue cuando ya tenía la fotocopidora láser y también ya estaba, desde principios de los 90, trabajando mucho con

papeles japoneses; como que tienen más carácter y puedes hacer transfer de la fotocopia muy bien en ese papel. Esto del transfer también es algo que mucha gente inventó, como mis compañeros artistas y yo. Nadie me enseñó a hacer transfer de fotocopia, y sí he visto cómo otras personas, como Enrique Chagoya en Estados Unidos, hacen transferencia nada más porque se les ocurrió. Porque la tinta del tóner es volátil, entonces si pones solvente o thinner en un papel y lo pasas por la prensa entonces se transfiere la imagen y ya es manipulable. Entonces sí, este es ya un proceso más técnico de ver cómo funcionan las imágenes, si funcionan como dibujo, como libro de artista o si funcionan como algún tipo de instalación de fotocopia, de transfer u otro tipo de copia.

E: ¿Qué podrías decirme sobre la cuestión de la apropiación? El trabajar con imágenes que ya tuvieron otro significado en otro contexto, que fueron creadas por otra persona. Sobre todo, quisiera preguntarte cuáles crees tú que son los límites de esa práctica.

CR: Era más fácil antes. En un principio estuve coleccionando imágenes anónimas que fueron hechas por la prensa o eran fotos viejas, etc. No había una bronca en cuanto a estar robando. Ahí sí estaba rescatando la imagen del olvido. Y sí, hubo una época en la que sí me preocupaba mucho que sí me podían demandar por usar una imagen. Por ejemplo, hay imágenes de fotógrafos mexicanos y si los conozco, puedo contactarlos y les pido permiso para usar la imagen. Pero también en cuanto a los asuntos de las demandas de uso de imágenes, en general lo que han establecido es que si tú cambias el significado de una forma importante, no te pueden demandar. Te pueden demandar si tú estás utilizando la imagen de la misma forma para tu propia ganancia. Y la verdad creo que fueron un poco a un extremo. No sé si tú sabes el caso de Richard Prince., él hizo su carrera robando imágenes básicamente, pero de una forma muy agresiva. Un poco, era como un depredador de imágenes, pero cuando un fotógrafo, Patrick Cariou, lo demandó por robarle una imagen, le hizo una madre de cambio y así lo vendió por mucho dinero y ya, pero el fotógrafo perdió.¹²⁷ Porque sí establecieron eso de que hubo un cambio significativo. Pero tengo la idea de que ahora ya está cambiando un poco [...] Pero eso ya es de un mundo que no es mi mundo, es de esos artistas que venden en esos precios tan absurdos. Bueno, es que ellos son fenómeno del

¹²⁷ Brian Boucher, "Richard Prince wins major victory in landmark copyright suit", *Art in America*, 25 de abril de 2013. Consultado el 16 de enero de 2022, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/richard-prince-wins-major-victory-in-landmark-copyright-suit-59404/>

mercado y el mercado para mí es algo que tienes que tolerar, porque básicamente si tratas de vivir de vender obra tienes que poner un poco de atención al mercado, pero no volverte como una criatura que está produciendo para el mercado... es complicado [risas].

De todos modos, como seguramente has leído que he dicho, cuando empecé a trabajar en México, estaba en plena época neofigurativa; la época de Ruptura. Y estaban artistas como Cuevas y Aceves Navarro y Toledo, eran como los grandes artistas del momento y estaba muy mal visto basar tu obra en una foto. Recuerdo que decían de mí “Ay, es que Rippey fusila fotografías”, así como con desprecio. Pero fue justamente cuando estaban empezando a hacer lo mismo en Nueva York y así se validó, con el término de apropiación con Eric Fischl y toda esa gente.

Entonces, por un lado, se volvió aceptable hacerlo y como que entró en una parte más respetable, pero como dije hace rato, creo que sí me estoy dando cuenta ahora y en el futuro voy a tener más cuidado en conservar esa historia de la imagen para que sea más parte de su lectura.

E: Hablando de esto hay otra pregunta que me surge. Creo que es algo que tú haces mucho, pensar también en las personas que van a observar tus imágenes. Porque cuando creas una imagen, aunque lo hagas desde un lugar muy personal e íntimo, siempre va a tener otros espectadores...

CR: Es hacer un puente, entre el mundo exterior y mi mundo [risas].

E: ¿Pero entonces cómo creas ese puente? Yo siento que en tus imágenes tu sí diriges a quien está espectando. Es decir, si tomas una imagen, por ejemplo, la imagen de *La dama del cartel*, cuya imagen original es de una revista...

CR: Sí, de estas viejitas de los cincuenta.

E: Sí, una mujer que estaba en esa representación en una posición sexualizada...

CR: En como una seducción...

E: Yo siento que tú le das otro sentido, tal vez sigues hablando de lo erótico, del cuerpo y de la sexualización de la mujer, pero desde otro lugar.

CR: Sí, sí. Esa es la idea. Intento mostrarlo, pero cuestionarlo al mismo tiempo. Y estoy apropiándome de esa imagen. Bueno, en ese caso fue una estrella de cine italiana... Magnani, o algo así.

E: Investigué un poco esa imagen y encontré que posiblemente se tratara de una estrella de cine italiano

CR: Es, pero no recuerdo el nombre, creo que es Anna Magnani...
(efectivamente creo que fue ella, podemos quitar esto que sigue!

E: En esa imagen tú le quitas la mirada, ¿no? Haces como un corte...

CR: Sí, y hago eso mucho, casi siempre, y un poco eso tiene que ver con una composición en la que buscas a dónde quieres que llegue el ojo. Si tienes los ojos en la imagen, la tendencia humana es que vas a los ojos, vas a un contraste o a una cara o particularmente a los ojos. Entonces si quito los ojos tienes que ir a otro lugar y creo que se vuelve más emotivo de alguna forma si no ves los ojos. O puede ser porque cuando tenía dos años me abrí la frente por un descuido de mi papá [risas]. Me lastimé... se me ocurrió en algún momento, que no sé si hay una asociación del cariño con lastimarte la frente, digo no sé si tiene que ver pero... es que cuando tenía dos años y pico mi papá decidió que yo tenía que ir atrás en el coche, y no al frente con mi mamá. Y luego frenó como frenaba él, muy repentinamente, y caí sobre un pedazo de metal que él había dejado allá atrás... y como resultado me corté la frente y puede volver al frente con mi mamá, a las piernas de mi mamá [risas].

Qué raro, ¿no? Pero... no sé. Una noche, de repente, estaba por dormirme, y tenía esta imagen de algo pegándose en la frente y dije en voz alta: "Me pegué en la frente". Porque había estado preguntándome yo porqué siempre cortaba las caras ahí. Entonces, aunque existe la explicación muy lógica que te acabo de dar también está ese subtexto personal, y posiblemente tiene que ver con esa experiencia también.

CR: Entonces, además de jugar con la mirada, lo que hago es trabajar mucho con el encuadre y luego la yuxtaposición. Y eso de desdibujar introduce otro tipo de elemento. Bueno, hace más dinámica a la imagen. Aquí también por ejemplo ves que... se llama *El vacío*. Tenía esta imagen muy grande, una migración de muchas personas en la nieve. De esta imagen lo que yo vi, lo que me interesó, fue el hueco, aunque aquí la chava también es importante.

E: ¿Y eso fue accidental o intencional?

CR: Y además esto fue antes de fotocopia, entonces lo que hice fue ponerle encima un pedazo de albanene que cuadriculaba. Eso generalmente es lo que hacía, porque como yo no fui a la escuela no aprendí a cuadricular. Lo que hacía primero, para ver si tenía bien las proporciones, medía aquí y luego medía el mismo espacio en grande y si era cinco veces más grande como tenía que ser, entonces estaba correcto [risas]. Entonces por eso las maquetas tempranas en que me basaba están llenas de numeritos.

E: Y por ejemplo, también he visto que haces marcos para jugar con el adentro y afuera de tus imágenes.

CR: Ah, eso lo he hecho varias veces. No muchísimo, pero hay un cuadro que es una especie de ángel maldito en que hice eso. Y lo acabo de hacer en un cuadro que acabo de terminar ahorita. Pero sí, no lo he hecho mucho, pero se me hace interesante la idea...

Mira aquí... [señala el borrador de una obra llena de medidas] ¿Ves cómo tiene esas medidas? [risas]. Y luego de repente vi a alguien cuadriculando y dije: “¡Ah, claro! Así puedes ver las proporciones super fácilmente” y ya empecé a cuadricular. Así que sí sirve ir a la escuela [risas]. Es que yo fui a una escuela experimental, el College de una universidad estatal en Nueva York. Fue una época en los Estados Unidos en la que había mucha experimentación. Fueron los sesenta, estaban experimentando con todo, entonces podías diseñar tu propio plan de estudios y los maestros estaban también en un plan de “lo que sea está bien mientras sean creativos”. Y a los dos años y medio terminé mis créditos y salí. Y sí aprendí cosas importantes, pero no fue una educación, digamos muy estructurada [risas]. Y nada más tenía una clase de arte pero fue con Luis Camnitzer y él fue mi asesor de tesis que fue sobre la intersección entre arte y política.

E: También me he percatado que tu obra tiene mucho de exploración corporal. Creo que, al menos en esa época en la que te dedicaste a trabajar con mujeres en espacios íntimos, me parece que la presencia corporal es muy fuerte.

CR: Sí, y además ese fue todo un período en el que estaba en una relación física muy fuerte también. Creo que eso tenía que ver. Y luego cuando ya me dejó de interesar tanto el sexo no aparece tanto en mi obra [risas]. Bueno, además creo que agoté el tema. Si ves lo que hice desde fines de los noventa para acá, ya no hay tantas mujeres desnudas.

E: Y por ejemplo, cuando tú exploras las imágenes para crear una nueva, ¿cómo dirías que es tu proceso de creación a nivel corporal?

CR: No lo sé, no lo había pensado. Lo único que sé es que eso de desdibujar, porque ya sabes que siempre pongo y quito elementos, y luego agarro el lápiz y rayo. Entonces hay una parte muy física del dibujo y básicamente lo que hago es crear una estructura y luego empiezo a desbaratarla y eso es una cosa mucho más física.

E: ¿Y también ese proceso se podría ver como un acto destructivo? Bueno es que me interesa esta cuestión del arte como una destrucción, el destruir algo para construirlo de otra manera. Recuerdo que en una entrevista tú mencionabas estas imágenes publicitarias que intervenías con thinner y que era una forma de violentar imágenes que en sí eran violentas.

CR: Pues a veces... pero creo que agredir es probablemente la palabra. Y es que como vivimos rodeados de imágenes que no escogimos, es una forma de tener una relación con la imagen, pero alterándola para que sea algo que diga que tú quieres decir algo al respecto, tú puedes participar en la conversación. Y básicamente estás agrediendo la imagen original para crear otra que dice algo para ti. Pero como todo proceso, es más intuitivo. Yo lo veo y empiezo a borrar lo que no me gusta y veo que sale otra cosa. Pero todos los artistas hacemos eso, tienes una idea de por dónde quieres ir, pero mientras vas trabajando se aclara por dónde tiene que ir, y además qué implica para ti lo que estás haciendo, que no siempre es muy claro de antemano; además no siempre debe ser

tan claro porque estás tratando de acceder a niveles de la consciencia que no están muy en la superficie.

E: Y en el caso de las representaciones de estas mujeres, qué tipo de relación construías con las mujeres de las fotografías.

CR: Pues según yo, yo las estaba reivindicando. Estaba muy consciente de ellas, entonces me preguntaba por qué estaban haciendo eso. ¿Lo hacen por dinero? ¿Son prostitutas? ¿O es un novio que les pidió que posaran? [...] Entonces quería tratar de cambiar la foto para que fuera, de alguna forma, que tuviera que ver con su experiencia, con la experiencia de las mujeres de la foto y no nada más una cuestión de cómo la mirada masculina las ve desde afuera. Entonces trataba de ponerme en la posición de la mujer. Y al mismo tiempo quería entrar en escena, quería ser el artista que estaba controlando la escena y también la mujer que está seduciendo y además criticar... dar una opinión sobre la escena original, mi propio punto de vista.

La cosa inicial fue sentirme excluida de estas escenas, porque a veces muchas situaciones en que las mujeres estamos... por ejemplo, si vas a un *table*. Yo no iría un *table* porque siento que no hay un lugar para mí ahí, porque las mujeres que están ahí están en un lugar muy específico que tiene que ver con los hombres y esos hombres están viendo a esas mujeres de cierta manera, otras mujeres que no estamos en ofrecimiento sexual en ese momento ¿qué papel tenemos ahí? Es muy incómodo. Entonces hay muchas situaciones, antes y ahora. en las que no hay ningún lugar para la mujer que no es la que está en la escena. Fue mi forma de romper ese tabú o barrera y estar en la escena. Entonces puedo ser quien crea la escena, o la mujer que está participando o puedo ser otra cosa, pero es una forma de introducirme en términos que me son aceptables.

E: Una forma también para hacerte presente en la imagen, ¿no?

CR: Claro, y es raro porque esto ya que lo digo, estoy tratando de pensar si hay espacios de mujeres donde los hombres no pueden entrar y casi no existen. Quizás tradicionalmente no entran mucho en la relación entre mamás y niños, o el momento del parto... pero siempre está el doctor que es hombre también. Pero en general los hombres sí pueden moverse, siempre, han podido moverse en dónde les da la gana.

[Silencio] Sí y en mi caso en particular creo que eso también salió de la situación personal en la que veía que mi papá tenía sus revistas de hombres y se clavaba. Era un mundo que tenía él con esas revistas y yo no fui parte de eso. Obviamente yo las veía también y por eso hacía mi dibujo de un desnudo con las tetas al aire a los cinco o seis años, como estaba consciente que existía eso desde muy chica.

E: ¿Y cuando trabajabas con esas imágenes de mujeres pensabas también en otras mujeres que te fueran cercanas?

CR: La verdad es que no mucho. Era más un asunto que yo tenía con ese mundo de hombres y que quería resolver. Con mi mamá y mis hermanas siempre he tenido una fuerte relación, pero eso no fue parte de la ecuación, no fue algo que confrontamos juntas. Fue algo mío con el mundo de los hombres. Aunque en mi familia también había algo, mi papá tomaba muchas fotos de mi mamá desnuda, en algún momento lo llegamos a saber. Incluso yo tengo, mi papá me heredó esas fotos. Tengo cajas y cajas de mi mamá desnuda. Y sé que a mi hermano no les gustaba para nada. Él habría quemado todo, tiene un poco de temor de que algún extraño podría estar masturbándose con su mamá o algo así. Y mis hermanas sabían que mi mamá realmente... ella lo hacía, pero estaba incómoda con eso de que mi papá le fuera a tomar fotos, sin embargo, era tan importante para mi papá... fue su arte, ¿no? Fue tan importante para mi papá que mi mamá cedió; pero sí la ves en las fotos nunca está así [hace una pose seductora], siempre está así [hace una pose recatada]. Está como fuera de su cuerpo, abandonaba a su cuerpo en esos momentos. Nunca estaba jugando con mi papá en una relación de seducción. Nunca, siempre estaba ida. Es un legado que no sé qué voy a hacer con él, pero ahí lo tengo [risas].

E: Cambiando un poco de tema. En algún texto leí que al hablar sobre tu obra hablas del *pattern* o patrón.

CR: El *pattern*. Sí, hay formas de decirlo en español, pero no abarcan tanto como la forma de decirlo en inglés. Es básicamente algo repetido.

A: ¿Cómo un ritmo que se repite y da sentido?

CR: Sí. Puede ser también como un diseño repetido en ropa, una actividad que se repite en tu forma de ser o en lo que haces todos los días. Por ejemplo, puedes tener el patrón-*pattern* de siempre despertarte y hacer tal cosa o de reaccionar de cierta forma ante tal cosa. Y de alguna forma no me satisface la traducción al español, pero el concepto es muy interesante. Y muchas veces en mi obra estoy creando, buscando y creando esas repeticiones. Es como tú dices, creando un ritmo. Y hay cuadros que lo tienen, no es exactamente un patrón, pero hay una semejanza formal que se repite y hace que funcione. No sé si recuerdas el cuadro *Lagartona*; yo ya conocía el cuadro de la chica que es de Bellocq, el fotógrafo de Nuevo Orleans, muy famoso... obviamente una influencia para mí. Y estaba una amiga, -esto también antes del escáner y la fotocopia así que no me quedé con imágenes de ese libro- pero tenía un libro de fotografías de animales muy antiguo, como de los años veinte o treinta; y estaba ese niño con el dragón de Komodo y vi que la forma era muy parecida a la silueta de la mujer en el sofá. Ahí fue cuando se me ocurrió la obra y lo relacioné todo con otra amiga que tenía treinta años e iba a discotecas para chavos y decía: “Ay, es que me siento como lagartona. Todo el mundo es más joven que yo”. [risas] Y no tenía idea de cuán viejas íbamos a llegar a ser [risas].. Pero para mí se volvió un asunto de esa enorme autoconsciencia de cómo nos vemos y cómo nos ven, cómo ven nuestros cuerpos; esa relación entre el cuerpo y el mundo. Y el niño es como, es como el público viendo. Digo, eso lo inventé después, no lo pensé cuando inicié en cuadro, pero me funcionó.

E: Y, sobre esta cuestión del patrón, en otra entrevista mencionas que tuviste una experiencia de niña en la que tu madre tenía la casa llena de papel tapiz...

CR: Es que en Estados Unidos, cuando yo era niña, todas las casas, bueno desde el siglo XIX hasta los años 60, las casas tenían papel tapiz. Luego se dieron cuenta de que era mucho más fácil pintar [risas]. Entonces eso es, yo me di cuenta que siempre había un diseño de tela o de papel tapiz en mis cuadros, fue una constante. En algún momento, y fue cuando me tocó revisar y poner orden en los archivos de mis papás cuando se murieron... mi papá, como era fotógrafo, nos tomó muchas fotos; cosa que le agradezco mucho, tengo un fantástico archivo de nosotras siendo niñas. Pero siempre hay papel tapiz en el fondo, entonces hay como cosas inconscientes que luego empiezan a salir en lo que hace una. Es parte de mi formación visual, y además cuando eres niña siempre

estás como tratando de ver el papel tapiz e imaginando cosas que están ahí. De ahí viene mi chamba de “la figura en el tapiz”, de lo que se puede imaginar.¹²⁸ Incluso en lo que estoy trabajando ahora, en los últimos dos años hice mucho trabajo sobre eso, usando fotos de mi papá como punto de partida y trabajando con la idea del imaginario de los niños en particular. Es que tengo un chingo de obra [señala la obra]. Bueno esa es mi hermana vestida de pájaro y de ahí empecé a trabajar eso del imaginario de los niños por medio de animales; y terminó siendo un poco también sobre... bueno, estaba pensando en una cosa entre ser doméstica o ser salvaje en relación a los niños, cómo nos empiezan a domesticar. Pero también en relación a los animales, cómo esta imagen en la que todos tienen conejos, pero son conejos un poco terroríficos [risas]. Y la idea es también cómo te asumes desde el disfraz, el disfraz empieza a ser otra forma de expresar tu identidad o de encontrarte.

Esas somos yo, mi hermana y el papel tapiz de mi abuela [señala otra obra]. Es que tengo unas cosas que encontré en los archivos de mi papá; son como 23 fotos de yo de tres años y medio, mi hermana de cuatro y mi otra hermana de uno y medio. Empezamos totalmente vestidas y terminamos totalmente desnudas. Entonces, obviamente nuestra mamá nos dijo: “desvístanse y báñense”, y mi papá en vez de ayudar nada más estaba ahí tomando fotos. Y no era lo suyo, digo, lo suyo eran las mujeres adultas, porque las imprimió una vez y nunca más las vio nadie. Las guardó y ni están tan bien impresas. Pero a mí me sirve mucho ver la relación entre mis hermanas y yo; porque mi hermana mayor primero me trata de ayudar a mí y yo como que no la acepto y lo hago sola. Y luego empieza esa especie de baile con mi hermana bebé que está tratando de desvestirla y ella se está resistiendo [risas]. Te voy a enseñar otra obra que hice con eso. Primero hice esta [me muestra la obra] y le puse *Childhood: a disappearing act*, que quiere decir a la vez que desaparece la infancia y nosotras desaparecemos en el proceso. Porque tenía muy consciente que, niños desnudos, niñas desnudas, bueno los dos... es un tema. Entonces primero hice ésta. No quería vulnerar demasiado a mis hermanas al presentarlas desnudas frente al público ajeno. Un poco la preocupación de mi hermano de que un extraño se esté masturbando con tu familiar [risas]. Bueno, es que la pedofilia es un asunto tan terrible y tan... es terrible. Entonces, lo que hice es una secuencia en la que cada imagen era más clara y al final ya casi no nos ves.

E: Como si estuviera quemada la foto.

¹²⁸ Carla Rippey tiene una serie que se llama así, viene del cuento de Henry James, “The Figure in the Carpet.”

CR: Sí, y aquí ya llegamos a un punto en el que trabajo mucho en Photoshop, hasta en mis maquetas... desde por ahí del 2000 empecé a trabajar en Photoshop. Entonces primero hice éste (el libro de artista ya mencionado), pero no me satisfacía y me sentía... era como muy de fuera, no me daba el ambiente que yo quería, entonces hice este otro y éste sí me gustó porque captó mucho mejor cómo era ser nosotras. Se llama *Nosotras al anochecer*. Pero otra vez quedé preocupada con la imagen de las nalgas de mi hermana [risas]. Entonces lo repetí y esta vez nada más lo cambié un poco, cambié el final e hice esto que se ve como si se desvaneciera y quité estas [señala las últimas dos fotografías]. La cosa es que... era un poco como cuando quité las nalgas en el cuadro de *Las siamesas*, hay cosas que son muy fuertes, como los ojos, como las nalgas, como el contraste blanco y negro, que hacen que la atención vaya ahí y puede distorsionar la lectura; porque no es lo que me interesaba mostrar, yo no estaba viendo las nalgas de mi hermana, yo estaba metida en la interacción que había entre nosotras. Ahí ves un poco como voy pensando las cosas y viendo qué funciona y qué no.

E: Y también, este tipo de formatos [señala la obra, secuencia de imágenes impresas horizontalmente en forma de un pergamino que se desdobra] dan otra forma de relacionarnos con la imagen, ¿no?

CR: Sí porque son encuadres muy cerrados entonces te mete en la imagen, te mete en la situación. Es muy distinto a esto [señala la primera obra que realizó con esa secuencia de imágenes, un pequeño libro de artista] que es algo más chiquito y con la foto completa, entonces estás afuera.

E: ¿Y qué diferencias experimentas al trabajar con formatos distintos (formatos pequeños, grandes, pliegos que se desdoblan, libros, etc.)?

CR: Bueno, en general sí hago algo así que se desdobra es también una forma para guardarlo entre mis cosas [risas]. Es cuando estoy construyendo una narrativa. Tengo otro que es muy largo y lo guardo doblado. Pero realmente está hecha para verse completa [saca otra obra]. Esta es como de 2010 y lo que sucede es que encontré una fotografía de un peregrinaje en la lagunilla, tengo la foto original en muy buena definición y pude escanearla. Y lo que quería hacer... es que empecé a

pensar que ves una multitud, pero todas son personas individuales, ¿no? Entonces lo que quería hacer era sacar a las personas para que vieras no nada más al gentío, realmente son personas individuales las que están ahí. Entonces, este tipo de obra me gusta que se exponga así extendida, es bueno para un corredor o algo así.

Lo que no me gusta hacer mucho es hacer libros en que vas pasando las páginas, porque me gusta hacer obras en las que puedes ver todo en una exposición, en vez de nada más ver dos páginas. Y hay otra... [enseña otra obra]. Esta la hice cuando mi hermanita se murió a los sesenta años. En ese momento le iban hacer un trasplante de hígado, pero hubo una complicación y se murió, ya estaba planeado que yo iba a ir a cuidarla. Entonces fui y cuidé a mi mamá durante los seis meses que iba a cuidar a mi hermana. Pero en el momento en que llegué hice este libro sobre el proceso de duelo y lo hice como un acordeón así que puedes ver todo junto. Esta imagen la tomé yo, es la vista de la ventana de su cuarto de trabajo y todo lo demás son imágenes que saqué de internet sobre una serie de etapas por las cuales pasas... ¿para qué te lo describo si aquí está?. Entonces es otra forma de trabajar a partir de imágenes previas y por medio de la yuxtaposición en la narrativa que inventas para expresar algo tuyo.

Pero me da mucho gusto que te haya impactado mi trabajo, porque eso es lo que una busca y no tienes idea si está funcionando o no, entonces qué bueno.

E: Sí, funcionó [risas] ¿Y cómo ha sido para ti, el mirar tu propia identidad como artista? ¿Ha sido difícil de alguna manera tener que colocarte en alguna categoría cuando realmente estás en varios espacios?

CR: Para mí como artista no ha sido difícil en cuanto hacer mis cosas, porque yo sé desde dónde opero y lo que quiero hacer. Pero he tenido que aceptar que hay momentos en los que lo que estoy haciendo no es lo que están buscando y eso me ha pasado mucho. Mi generación, por ejemplo, ya hablando de una escena más mexicana que es la escena de los noventa, nos celebraron mucho como artistas emergentes, nos hicieron mucho caso, además fueron los ochenta y había mucho dinero en esos años, entonces no era tan difícil vender o exponer o tener coleccionistas. Pero en los noventa, justamente en ese momento todo empezó a cambiar radicalmente porque entró Jumex, entraron las ferias de arte y de repente había, en términos del mercado, una especie de rechazo a todo lo que hacíamos en los ochenta, el neomexicanismo y todo eso. Estaban buscando obra mucho

más procesual o instalaciones, entonces había personas como Adolfo Patiño, su obra si podía funcionar en esas circunstancias, pero hay muchos artistas de mi generación que realmente perdimos mucho piso. Entonces uno sigue trabajando, pero no subes de la forma metódica que habías imaginado; llegas a un plano y ahí la lucha es para mantenerte. Y eso fue para mí una lección de vida, porque no necesariamente lo que tú haces le va interesar a alguien, pero entonces tienes que estar convencida de lo que estás haciendo y hacerlo de todos modos.

E: Esto que dices me recuerda algo que dijiste, no recuerdo si lo leí o lo vi en tu entrevista, pero bueno en algún momento hablas del cómo fue ese proceso de ser madre y al mismo tiempo artista, cómo te convenciste a ti y a tu familia que tenía que hacerlo porque te gustaba, pero también porque tenían que comer de algo, ¿no? Y de esa manera no dejarlo de lado.

CR: Sí, así fue. Hasta ahí tengo el dibujo que hizo mi hijo. Incluso, yo arruiné ese dibujo porque originalmente decía “Mi mamá hace grabados para poder comer”, así de plano. Y así lo hubiera dejado, era muy contundente, pero yo creo como que me saqué de onda y le dije: “No, tienes que poner que es porque me gusta el arte, también”. Le bajaron medio punto por borrar y yo me quedé con un documento menos contundente para la historia. Porque primero hizo un dibujo de su papá que en ese momento era el secretario general del sindicato de la UAM y puso: “Mi papá dirige el SITUAM y ayuda a los trabajadores”, ya estábamos separados en ese momento, “mientras mi mamá hace grabado para poder comer” [risas]. Entonces ahí estaba lo que escuchaba en cada casa, yo les decía “¡Si no me dejas trabajar no vamos a comer!” [risas]. Y era verdad, porque la verdad en ese momento mi único ingreso era lo que yo vendía y fue medio duro porque no llevaba mucho tiempo de estar produciendo tampoco.

Y luego fui a Xalapa cinco años, eso fue fantástico para mí la verdad porque me pagaban por hacer grabado; yo era la encargada del taller de grabado así que no me desviaba de lo mío, podía llevar a los niños a la escuela, ir a trabajar y luego recogerlos para ir a casa. Y así, pude seguir creciendo como artista. La mayoría de las veces los niños estaban conmigo porque su papá estaba en México y aunque sí los quiere mucho, incluso se ofreció a quedarse con ellos, pero no, ni madres. Además, él siempre estaba en la calle, por eso, entre otras cosas, nosotros no sobrevivimos como pareja. Entonces sabía que los niños no iban estar con él, habrían estado encargados a otros, así que dije que no. Se quedaron conmigo. Aunque se llevaban bien con su papá.

E: Bueno, otra cosa de la que me gustaría hablar es algo que me llama mucho la atención de tu obra, y es que muchas veces mezclas elementos personales con elementos del contexto que miras culturalmente o históricamente. Por ejemplo, estas imágenes en las que mezclas paisajes de desiertos con pirámides o con volcanes, que también son paisajes muy característicos de México.

CR: Todo eso salió cuando vivía en Xalapa porque siempre estaba yendo y viniendo, tenía un Volkswagen Sedán (vochito), horrible para carreteras, bueno porque los niños estaban como en un espacio así [simula un espacio pequeño con las manos], además la carretera de Xalapa a México era terrible en ese momento (ahora está bien, tiene como 4 o 5 carriles, pero en ese momento había 2 carriles y chingos de camiones y era terrible). Bueno, en fin, pero además estaba metida en un mundo muy mexicano ahí en Xalapa y estaba trabajando mucho con álbumes de fotos viejas y con cosas así. Entonces comencé a meter, como por instinto, a pirámides y volcanes en mi obra- lo que veía en la carretera. En algún momento me di cuenta de que tienen la misma forma, son dos triángulos, entonces para mí era intercambiables como símbolos del paisaje mexicano: el volcán y la pirámide. Y eso se me hacía fascinante.

E: Tienes otra serie llamada *El uso de la memoria* donde están algunos personajes y también los introduces como fondos...

CR: Sí, esa es una serie de grabados en acrílico y estaba cambiando los fondos. Eran caras muy grandes, 60 x 60 cm, entonces estaba según yo mostrando lo que estaban pensando o recordando y cambiaba el fondo. Disfruté mucho hacer esa serie y la hice en un taller de Artegráficas con varios impresores, porque yo empecé haciendo todo, ni entendía cómo podía un impresor hacer lo tuyo, pero luego vi la posibilidad de que tú podrías pedirles cosas muy específicas y puedes trabajar mucho más rápido además de que se imprime muy bien [risas].

E: Y, por ejemplo, hablando un poco de esas obras de las otras en las que utilizas pirámides o volcanes. No sé si es porque estudié historia, pero veo ahí también un acercamiento muy personal al pasado.

CR: sí, a mí me encanta la historia. En la escuela, bueno no era una alumna excelente, pero siempre sacaba 10 en historia e inglés. No estudié español hasta después; estudiaba el francés, pero es porque en Estados Unidos si piensas en español piensas en México y si piensas en francés piensas en Francia, entonces uno como chavo quieres ir a Francia, cosa que hice, y por accidente de la historia llegué aquí y entonces descubrí cuán fascinante era México. Pero igual, yo pensaba que donde yo vivía era muy aburrido, pero ahora con el tiempo, y particularmente porque mi mamá, mi mamá salió de la escuela para casarse y tener hijos, pero volvió y sacó su licenciatura; maestría y doctorado, como a los 60 años sacó su doctorado, pero su especialidad era la literatura de la pradera, entonces por medio de mi mamá empecé a ver lo que es en realidad una historia muy fascinante de la pradera de Estados Unidos y se volvió interesante el lugar de dónde soy y Francia ya no me pareció tan interesante.

E: Y cuando trabajas con imágenes antiguas, ¿cómo te relacionas con el pasado?, ¿cómo haces ese viaje?

CR: Todo surge según lo que me llama la atención, no lo pienso de antemano, me guio más bien a partir de lo que la imagen hace conmigo. Pero en general la idea de la historia me interesa mucho; la idea de... es un poco un palimpsesto otra vez, pensar que tienes algo de tus bisabuelos, y luego de tus abuelos y después de tus papás; y todo eso llega a ser lo que eres tú, y además dónde estás tú antes había una ciudad colonial y antes de eso una ciudad azteca y antes... pues un lago [risas]. Pensando en la realidad así la hace mucho más interesante y más intensa también, no es un jardín en Mixcoac, es un jardín que antes era parte de un cerro fuera de la Ciudad de Tenochtitlan... La verdad es que este jardín es interesante porque antes de estar esas casas estaba sólo esa casa que ves ahí, que fue una casa porfiriana muy bonita a la cual llegué aquí a México y en algún momento mi ex marido la destruyó por razones que solamente él sabe y construyeron estas otras casas para sus hijos, esta casa es de mi hijo Andrés. Pero siempre había en la casa vieja, y sigue aquí hoy en día, un fantasma que era de la señora Turman; y hay personas que llegan a la casa que no saben nada de la casa ni de ella... por ejemplo, una vez, un político que en los años ochenta estaba en el PRD, llegó aquí a una reunión, entró a la casa y preguntó: “¿Por qué no saludaron a la señora del jardín?” “¿Cuál señora?”, “Una así, con el rebozo cruzado...”, hasta pudo describir el rebozo porque él era de una familia que hacía textiles en Puebla y mi ex me dice: “Esa fue la señora

Turman, es el fantasma” [risas]. Hace algunos meses la cuñada de mi hijo vino en año nuevo, vinieron a comer aquí al jardín y luego la concuñada dijo (es la cuñada de la pareja de mi hijo): “No voy a volver a esta casa de noche, está llena de fantasmas, se me estaban tratando de meter todo el tiempo”. Y hay varias otras historias, a mis hijos los molestaban bastante esos fantasmas, a uno en particular, pero los dos vieron una noche moverse las sillas de su cuarto. Todo eso hace más interesante e intensa la realidad, el hecho de que haya un trasfondo y otro trasfondo. Yo no veo a la fantasma, porque hay gente que recibe muy bien esas cosas y yo no; a mí nunca me ha molestado. Eso ya no es de tu tema, pero va con el mío del trasfondo, que hay como capas de lectura: una obra que empieza siendo una cosa se vuelve otra.

E: Y esto tiene que ver como las miradas circulares, estas miradas en las que hay un vaivén.

C: Bueno hay obras como lo que estamos comentando de *La lagartona* en las que la idea de la mirada es central. Pero yo creo que particularmente en la obra que hice con esas recámaras decimonónicas, la idea de la mirada es muy fuerte porque fueron escenas creadas para la mirada, porque no toda la fotografía está creada para la mirada, y esa sí. Fueron creadas para provocar equis cosa en los hombres que compraban esas imágenes; entonces la idea de la mirada es íntegra a la obra. Pero la mayor parte de la fotografía... bueno, está pasando otra cosa, que ya no hay una relación tan fuerte entre quien está haciendo la fotografía (el fotógrafo) y la persona que mira a la foto después. Pero en la fotografía erótica es central quien lo va a mirar después, la imagen está centrada en eso ya que está siendo creada para esas personas. Y sí, es un subtexto en las imágenes... ah, pero hay otra cosa, siempre estoy quitando los ojos, entonces puedes mirar sin que te estén mirando, un poco. Es interesante, porque te deja más libre de mirar porque nadie te está observando a ti, el cuadro no devuelve la mirada. Nunca había pensado en eso, pero sí es algo central.

E: Es interesante porque están construyendo una mirada sobre otra mirada.

CR: Sí, pero también estoy quitando la mirada de esa persona, entonces también un poco lo que estoy haciendo es borrando la identidad original de la persona. Entonces ya puedo ser yo u otra persona, puedes imaginar más sobre esa identidad truncada al quitarle los ojos.

E: Sí, es interesante.

CR: Lo interesante es que también yo puedo ir descubriendo cosas de mi obra que no había pensado. Eso es lo chistoso, que puedes decir cosas por medio de la obra, cosas de las que no estabas consciente porque no tienes acceso directo a esa información.

E: Sí... Pues creo que ya agoté un poco los temas que quería conversar contigo. Bueno quería preguntarte también cuál es la obra favorita que has hecho.

CR: Bueno, básicamente te puedo decir que con el tiempo voy seleccionando y dejando de lado. Porque hay muchísima obra que hice en los ochenta en particular, que son grabados que a mí ya no me interesan mucho ahora. En particular me gustaba mucho lo que hice de collage en los setenta y ochenta, que no tenían mercado en ese momento, pero los guardé. No me interesaba mucho todo lo que hice de grabado para vender en ese momento. En los ochenta pasaba mucho que el PRI compraba mucha obra, cosa que el PAN quitó, entonces siempre en Navidad yo hacía grabados para vender como regalos de Navidad. Tienes que hacer obras que gusten y sean accesibles, pero luego por eso no eran tan interesante para mí esas imágenes, para mi gusto. Además, el mercado mexicano era muy conservador, entonces eran imágenes más light. Las imágenes que saco cuando doy pláticas, por ejemplo, las obras que muestro ahí son las que más me gustan, para contestar tu pregunta. Pero tengo un chingo de otras obras que no me gustan tanto. Por ejemplo, este grabado me gusta mucho, sin embargo, esta es una forma de trabajar ahora muy fuera de moda, esta por ejemplo, no la pondría en una exposición ahora. Como que no tiene nada que ver con las exposiciones actuales, pero de todas formas me gusta porque me gustó el proceso, me gusta lo que hice con la imagen y la composición. Además, tiene un eco fuerte para mí, la cuestión de la figura del hombre amenazante y la idea de la figura materna que está cuidando pero que realmente está un poco ausente; no porque me hayan abusado en mi infancia, mi papá si gritaba mucho nada más [risas], pero me quedé pensando... yo creo que muchos niños sí tienen un poco esta idea de los hombres adultos como figuras amenazantes... y con razón además.

Entonces esos son algunos ejemplos de obras que hice que me siguen gustando; tiendo a meter en lo que armo como de trayectoria cosas que todavía tienen buena lectura. A veces sucede con cosas

que hice, que no tenían eco cuando las hice, pero ahora sí lo tienen. Actualmente estoy como de curadora de mi propia obra, es complicado tener una carrera tan larga y además trabajar en las circunstancias en las que trabajaba, porque además, como digo, si me hubiera quedado en Nueva York donde estudiaba, seguramente hubiera hecho una obra menos amable, no sé como menos cursi, porque hubo muchas veces en las que trataba de ser menos cursi pero siempre estaba al borde. De alguna forma quien es tu mercado siempre te va a formar, pero no del todo porque había una parte de mí... bueno no solamente el mercado también tiene que ver con quien te juntas, con tu medio ambiente, y en eso sí fue una buena convivencia la mía con Patiño, porque Patiño tenía más garra, ¿no? Entonces impulsaba más esa parte de mi obra que ahí estaba. Y también estaba este aspecto de artista marginada, de que lo estoy haciendo para mí. Entonces hay unas cosas medio cursis y las sacaba porque me gustaban en el momento, porque sí era una niña medio así, me gustaba todo esto de los vestiditos [risas]. Digo, es genuino todo eso, pero no necesariamente está diciendo algo muy importante que hay que decir al mundo. Eso nos pasa mucho a las mujeres, que tenemos este lado en el que tratamos de ser amables, que nos acepten, caer bien y todo eso; y eso lo puedes ver en esa parte de mi obra que ya no me interesó mucho, es la obra amable de “cómprame por favor, para la recámara de tu hija” [risas]. Pero para mí mucha de esa obra no tiene particular relevancia para el arte de hoy. Sin embargo, nunca fue lo más fuerte de lo que estaba haciendo, siempre estuve haciendo otras cosas que no tenían eco fuera, y si hubieran tenido más eco fuera chance y hubiera hecho mucha más obra de ese tipo en ese momento, en vez de dividirme entre hacer unas cosas amables y otras más exploratorias.

E: ¿Y cuáles son esos temas que tú crees que están recobrando vigencia actualmente?

CR: Esas obras como los despintados, los collages con foto, todo eso. Lo que es interesante es que de repente hay mucho interés en el concepto de archivo. Afortunadamente tiré muy poco. Hay interés, por ejemplo, no en lo que produje con mis manos, sino en lo que estaba viendo mi ojo; cuáles imágenes coleccioné y cómo se ven en conjunto; la verdad es que acabo de mandar a Francia unas composiciones de imágenes de mis archivos, cuatro de hombres y dos de mujeres. Pero ves la obra y ves que son mis imágenes, que fue mi mirada las que las seleccionó, pero yo no las veía cómo obra tal cual, parece que está diciendo más el conjunto de imágenes que la obra que hacía de esas imágenes, ya no hace falta. Como que cada vez hay menos interés en esa traducción por

medio del dibujo o la pintura, de la imagen. Ahora los artistas nos estamos volviendo curadores, lo que les interesa es que yo escogí esas imágenes y ese concepto no existía cuando empecé a hacerlo, entonces te están permitiendo, ayudando o incluso obligando a reevaluar tú propio proceso o tu carrera, pero lo que tú veías como tu obra en el momento no necesariamente es obra ahora. Ahora quieren ver las imágenes que utilizaste y no necesariamente el grabado que hiciste en el momento.

E: Como lo que está antes, ¿no?

CR: Sí, tu proceso. Porque todo es ahora más procesual, entonces ya no les interesa el grabado, sino el proceso de llegar al grabado. Y eso es interesante.

E: Sí, ver el camino que exploraste para llegar a algo.

CR: Exacto, sí. Pero eso también vino con el cambio que hubo en los noventa, ahí fue cuando empezó a haber mucho interés en el proceso. Y la verdad es que empezó a haber también mucho interés en trabajar con los archivos, como que lo identificaron como algo muy interesante, pero yo antes ya lo había hecho, antes de que fuera políticamente correcto [risas].

A: Sí, veo que tienes mucho material de tu trayectoria.

CR. Sí. Nunca había tenido tanto material porque todo eso lo tenía en cajas. Pero por ejemplo en este momento hay aquí el resultado de dos años de producir sin exponer- anteriormente cuando estaba dirigiendo la escuela, como por cuatro años hice muy poco, no tenía tiempo para producir. Hice dos expos importantes, una en Chile y otra en el Carrillo Gil. Entonces, si hubieras venido en ese momento no hubieras visto nada. No tenía obra en casa y mis archivos estaban hechos un desastre así que no había forma de verlos. Y ahora sí, el año pasado pasé como dos meses escaneando todo [...]. A mí me ha servido mucho, empecé a entender más mi propia trayectoria.

Fin de la entrevista.

Fuentes y bibliografía

I. Fuentes

Fuentes textuales:

-Carla Rippey, *Cosas que pasan. Revisión del acervo en el marco de “despatriarcalizar el archivo*, inaugurada el 7 de febrero de 2020, Ciudad de México (algunos documentos son inéditos y se cuenta con registro fotográfico).

- _____, “conjunto digital de documentos personales visuales y escritos”, 27 de diciembre de 2007- 11 de mayo de 2019, <http://carla-rippy.blogspot.com/>, (consultado el 10 de abril de 2020).

- _____, *Dibujo, pintura y grabado*, traducción de Carla Rippey, México, Taller Gráfica Bordes, 2007, 61 p.

Catálogos:

-Carla Rippey, *El sueño que come al sueño*, México, Museo de Arte Moderno, Galería Fernando Gamboa, del 24 de junio al 26 de septiembre, 1993.

- _____, *Resguardo y Resistencia. Exposición retrospectiva 1976-2016*, México, Museo del Arte Carrillo Gil, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, 95 p.

- _____, *Carla Rippey. El uso de la memoria*, México, Museo de Monterrey, del 2 de junio al 7 de agosto, 1994, 74 p.

Fuentes audiovisuales:

- "Charla con Carla Rippey: Gráfica reinventada", 16 de junio de 2017, Museo de Arte de Ciudad Juárez,

<https://www.youtube.com/watch?v=KubRXTjXTBI&list=LLFTAZFQHbNrQo6YWkK9elKA&index=657&t=496s>, (consultado el 10 de abril de 2020).

Fuentes visuales:

- Carla Rippey, *La dama del cartel*, 1982, Grafito sobre papel, 49 x 99 cm, Col. José Ludlow.
- Carla Rippey, *El sueño de la razón*, 1991, Grafito y prismacolor sobre papel, 110 x 140 cm, Col. particular.
- Carla Rippey, *El Paricutín*, 1991-1992, Grafito y prismacolor sobre papel, Tríptico, 80 x 60 cm, 100 x 70 cm, 80 x 60, Col. particular.
- Carla Rippey, *Las siamesas*, 1999, Punta seca y agua tinta, 79 x 58.5 cm, Col. Sergio Miguel Autrey Maza.
- Carla Rippey, *Ojos que no ven corazón que no siente*, 1986-1987, Grafito sobre papel, tríptico, 100 x 70 cm, Col. Alfredo Valencia.
- Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1799, Aguafuerte y Aguatinta sobre papel ahuesado, 306 x 201 mm, col. Plácido Arango, Museo del Prado.
- Jean-Léon Gérôme de *Friné frente al tribunal*, 1861, óleo sobre lienzo, 80 x 120 cm, Kunsthalle de Hamburgo.
- Gaspard-Félix Tournachon, *Mujer desnuda de pie*, 1860-1861, impresión de papel saldo de vidrio negativo, 20.2 x 13.3 cm, The Metropolitan Museum of Art.
- Robert Damachy, *Timide*, fotografía, 1900, *Mujer en juicio*, 1920, fotografía del fondo Casasola, <http://carla-rippy.blogspot.com/2009/04/mujeres-en-el-tribunalwomen-on-trial.html>, (consultada el 10 de abril de 2020).
- s/n, 1935, fotografía del fondo Casasola, <http://carla-rippy.blogspot.com/2009/04/mujeres-en-el-tribunalwomen-on-trial.html>, (consultada el 10 de abril de 2020).

Fuentes orales:

- “Fragmentos de una entrevista personal” en, Betancourt, Lorena Zamora, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007, 143 p.

-“Fragmento de entrevista y revisión de trayectoria de la artista”, en Barbosa, Araceli, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del estado de Morelos, 2008, 175 p.

-Carla Rippey, entrevista realizada por Águeda Jaber, 5 de mayo de 2021, Ciudad de México.

II. Bibliografía

ALPERS, SVETLANA, *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*, traducción de María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008, 277 p.

BELTING, HANS, *Antropología de la imagen*, traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa, Madrid, Katz, 2007, 496 p.

BAXANDALL, MICHAEL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, traducción de Carmen Bernardez Sanchis, Madrid, Hermann Blume Central de Distribuciones, 1989, 170 p.

BARBOSA, ARACELI, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*, México, Casa Juan Pablos, Universidad Autónoma del estado de Morelos, 2008, 175 p.

BREDEKAMP, HORST, *Teoría del acto icónico*, traducción de Ana-Carolina Rudolf Mur, Madrid, Ediciones Akal, 2017, 250 p.

CORDENO, KAREN, E IDA SÁENZ (compiladoras), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 430 p.

CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO A., *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Madrid, Murcia: Tabvlarium, 2004, 213 p.

FRANCO CALVO, ENRIQUE, “Carla Rippey: la melancolía perpetúa” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Ciudad de México, marzo de 1996, núm. 542, p. 29-36.

- FREEDBERG, DAVID, “Antropología e historia del arte: ¿el fin de las disciplinas?”, traducción de Lucía Abolafia y Marta Salinas, en *Revista Sans Soleil*. Estudios de la imagen, Columbia University, vol. 5, núm. 1, 2013, p. 30-47.
- _____, *El poder de las imágenes*, cuarta edición, traducción de Purificación Jiménez y Jerónima G., Madrid, Cátedra, 2011, 496 p.
- _____, *Iconoclasia, Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, traducción de Mariana Gutiérrez De Angelis, Buenos Aires, Vitoria- Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2017, p. 272.
- GARRARD, MERRY D., *Artemisia Gentileschi Around 1622. The shaping and reshaping of an artistic Identity*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 179.
- GIUNTA, ANDREA, *Feminismo y arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2018, p. 295.
- GLANTZ, MARGO Y JOSÉ MANUEL SPRINGER, *Carla Rippey. Dos décadas de obra gráfica*, Museo de la Estampa, México, 1992, 40 p.
- GOFFEN, RONA (ed.), *Titan's Venus of Urbino*, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 37-62 y 63-90.
- HUSTVEDT, SIRI, *La mujer que mira los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*, traducción de Aurora Echeverría, Titivillus, 2017, 812 p.
- IRIGARAY, LUCE, *Yo, tú, nosotras*, traducción de Pepa Linares, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, p. 131.
- _____, *Ese sexo que no es uno*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 2009, 174 p.
- _____, *Espéculo de la otra mujer*, traducción de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 2007, 336 p.
- JACOBS, HELMUT C., *El sueño de la razón. El capricho 43 de Goya en el arte visual, la literatura y la música*, traducción de Beatriz Galán Echevarría y Helmut C. Jacobs, Madrid, Universidad Iberoamericana, 2011, 458 p.

- KEMP, WOLFGANG, *La sagrada familia o el arte de correr la cortina*, traducción de Celia Bulit, Siglo veintiuno editores, México, 1996, 74 p.
- LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN, *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, traducción de María Cinta Montagut Sancho, segunda edición revisada, Madrid, 2004, p. 240, (Cuadernos Inacabados: 10).
- _____, “Ha ocurrido y no ha sido casualidad: el final del patriarcado”, traducción de María-Milagros Rivera Garreta, *El viejo topo*, núm., 916, mayo 1996, p. 169-194.
- MAYAYO, PATRICIA, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, 291 p.
- MIRZOEFF, NICHOLAS, *The right to look. A conterhistory of visuality*, Durkham, Duke University Press, 2011, 111 p.
- MOXEY, KEITH, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, traducción de Ander Gondra, Aguirre, Barcelona, Sans Solei Ediciones, 2015, 279 p.
- MURARO, LUISA, *El orden simbólico de la madre*, traducción de Beatriz Albertini, Madrid, Horas y Horas, 200 p.
- PNOFISKY, ERWIN, “Capítulo 6: Tiziano y Ovidio” en, *Tiziano. Problemas de iconografía*, traducción de I. Morán García, Madrid, 2003, Ediciones Akal, p. 13-48.
- RIVERA GARRETAS, MARÍA-MILAGROS, “Escribir y enseñar historia al final del patriarcado”, *DUOSA. Revista d’Estudis Feministes*, núm. 15, 1998, p. 13-26.
- _____, *La diferencia sexual en la historia*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005, p. 199.
- _____, “La historia que evoca la relación de la que aprendí a hablar”, *Revista GénEros*, núm. 27, año 27, marzo, publicación digital por la Universidad de Colima, p. 10-11.
- SAXL, FRITZ, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, traducción de Federico Zaragoza, Madrid, Alianza, 1989, p. 148-159.
- ZAMBRANO, MARIA, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992, 153 p.

ZAMORA BETANCOURT, LORENA, *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*, México, Centro Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación-Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007, 143 p.