



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

EXTENDER LOS PLIEGUES, HABLAR DESDE LAS GRIETAS:
LA AUTORREPRESENTACIÓN DE MUJERES QUE ENVEJECEN EN LA
ENCICLOPEDIA DE LA MUJER, 2014 DE BELA LIMENES

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
KARINA ALHELÍ QUEZADA GÓMEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

TUTORAS:
DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

DRA. ABIGAIL PASILLAS MENDOZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Extender los pliegues, hablar desde las grietas

La autorrepresentación de mujeres que
envejecen en la *Enciclopedia de la mujer*,
2014 de Bela Limenes

*Una cosa no es vista porque es visible, sino a la inversa,
es visible porque es vista*

– Diana Arbus referenciando a Platón

*Estamos en el pliegue exacto de la relación entre tiempo e
historia. Cabría preguntar ahora a la misma disciplina
histórica qué quiere hacer de este pliegue: ¿ocultar el
anacronismo que emerge, y por eso aplastar
calladamente el tiempo bajo la historia –o abrir el
pliegue y dejar florecer la paradoja?*

– Georges Didi-Huberman

Agradecimientos

Quiero expresar mi aprecio y gratitud a las personas que me acompañaron durante este proceso de posgrado. A mis tutoras, quienes con su comprometida lectura y conocimientos me permitieron complejizar mi investigación. A Beatriz Berndt por examinar mi anteproyecto antes de aplicar a la maestría. Y a mi primera profesora de historia del arte, Adriana Alonso, por mostrarme con sus clases lo bella que podía ser esta disciplina y por aconsejarme que estudiara el posgrado.

También quiero agradecer a Bela Limenes por responder ampliamente a mis preguntas sobre su obra y por recibirnos en Yucatán. A Renata Sosa, Mariana Huerta y Alejandra Zamudio, del Centro de la Imagen, quienes facilitaron amablemente recursos necesarios para continuar esta investigación. A mis profesoras y profesores (Rián Lozano, Nina Hoechtl, Mónica Pulido, Katia Olalde, Félix Lerma, David Gutiérrez y Cristian López) por su guía durante el posgrado. Y a mis amistades y colegas de la maestría quienes hicieron este trayecto más ameno y claro.

También agradezco a la Coordinación y al personal administrativo del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, por su atención brindada durante los procesos de la maestría. Y al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología que, a través del Programa de Becas Nacionales, me otorgó una beca para mis estudios.

Por último y con mucho amor, dedico este ensayo a mis padres, Martina y Félix, por estar al pendiente y apoyarme siempre. A Marina y Marisol por ser mis cómplices desde la infancia. A Ricardo por su apoyo, amor y compañía. Y a mis abuelas, Julia y María Luisa, quienes inspiraron con su vida mi interés en el tema de esta investigación.

Tabla de contenido

Prefacio	1
Introducción	2
1. (H)ojear: primeras impresiones	7
1.1 ¿Enciclopedia, libro de artista o fotolibro?	7
1.2 El artefacto, un juego de láminas	13
2. Traducir el relato del artefacto	16
2.1 Lectura de las láminas y sus imágenes.....	17
2.2 Montaje de tiempos y voces heterogéneas	22
2.2.1 Citas, referencias y paráfrasis visuales	24
2.2.2 Lecturas asociativas acerca del tiempo	29
2.2.3 Historiar el pasado con una mirada en el presente	38
3. Extender el pliegue, hablar desde la grieta.....	40
3.1 Tiempo.Repetición + Cuerpo.Imagen = Memoria.Gesto.....	41
3.2 Envejecimiento, género y visualidad	42
3.3 La autorrepresentación de una mujer que envejece	48
4. La obra dentro del circuito artístico mexicano	51
Conclusiones.....	61
Entrevistas.....	63
Archivos, fondos y colecciones	63
Referencias	64

Prefacio

La idea de que el envejecimiento ocurre en el presente, no solo como una premonición de la posible senectud del futuro, sino como un proceso continuo y constante que se desarrolla en cada momento de nuestra existencia, comenzó a gestarse en mi mente alrededor del 2015. Ese año pensé, por primera vez, que mi abuela materna mostraba señales de la vejez. Dos días después de que ella cumpliera 70 años, yo cumplí 18. El año que me pensé como adulta joven, sopesé a mi abuela como mujer de la tercera edad.

A partir de la cercanía con mi abuela, imágenes acerca del envejecimiento y del género comenzaron a estar presentes en mi mente. Con la intención de entender lo que creía, sabía y sentía acerca de la experiencia de envejecer, y desde mi postura como artista plástica entusiasta de la historia del arte, comencé a crear obra sobre este tema¹, y me dediqué a buscar a mujeres artistas cuya producción fotográfica abordara esta temática.

Una de las artistas que encontré en esta búsqueda es Bela Limenes, a quién conocí por su obra *Enciclopedia de la mujer*, a partir del catálogo de la XVII Bienal de fotografía del Centro de la Imagen². Al investigar sobre la obra, me percaté que esta enlazaba cuatro de mis intereses personales de creación e investigación: la autorrepresentación fotográfica, el envejecimiento, el género y la historia del arte. Esta es la razón que me llevó a comenzar una investigación sobre la *Enciclopedia de la mujer* y seleccionarla como el objeto de estudio del ensayo académico que se presenta a continuación.

¹ Para conocer mi trabajo sobre el envejecer y mi abuela, revisar los proyectos *Abuelita-ía*, *Recámaras*, *En sus zapatos* y *Casa y cuerpo, dos museos* en mi portafolio. Karina A. Quezada, Behance, consulta 14 de agosto, 2024, https://www.behance.net/aegean_quezada.

² Centro de la Imagen, XVII Bienal de Fotografía, (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Centro de la Imagen: 2016), https://issuu.com/c_imagen/docs/bienalxvii-catalogomedia. 130–131.

Introducción

Como es notorio, el título de este ensayo elabora un juego de palabras que se divide en dos partes: el pliegue y la grieta. En primer lugar, utilizo la idea de extender el pliegue en un doble sentido: para crear una analogía entre la piel y la historia como tejidos que se pliegan, que se arrugan, que tienen irregularidades; y, al mismo tiempo, me interesa evocar la idea de estirar el pliegue de la piel y de la historia, como una acción que busca mostrar aquello que está allí pero que no es visible a primera vista.

En segundo lugar, uso la idea de hablar desde la grieta, pensándola como aquella “Hendidura poco profunda que se forma en la piel [...]”³ y, al mismo tiempo, como la “Dificultad o desacuerdo que amenaza la solidez o unidad de un algo”⁴. Recupero la idea de la grieta para prestar atención a aquellas fisuras de la historia del arte y de la piel que, al ser visibles, permiten conocer un relato situado y omitido que pone en entredicho la solidez de la disciplina histórica del arte y, también, la solidez de la experiencia de vida como un relato lineal, homogéneo y universal.

Esta cualidad dual de mi título tiene que ver directamente con las intenciones de mi investigación de maestría y de este ensayo. Tomando en cuenta que no todas las historias están ocultas, sino que algunas de ellas siempre son visibles y se han asumido universales, decidí prestar atención a algunas historias plegadas y hundidas. En un primer momento, mi propósito era hablar sobre el papel de las mujeres artistas que envejecen y que envejecieron dentro de la historia del arte. Para esto, me interesaba recuperar a las autoras, las obras, las historias y las perspectivas que están en esos pliegues y grietas que, al prestarles atención y estirar el tejido, permiten ver una experiencia otra de los cuerpos, de la vida y de la disciplina histórica del arte.

³ “Grieta,” Real Academia Española, consulta noviembre 2023, <https://dle.rae.es/grieta>.

⁴ “Grieta,” Real Academia Española.

Sin embargo, dada la extensión de lo que emerge al desdoblar esos pliegues, he decidido aterrizar este tema a una obra en particular: la *Enciclopedia de la mujer*. La cual soporta una perspectiva específica sobre el envejecimiento, el género y la historia del arte que me interesa revisar.

Es así, que el propósito de este ensayo es analizar e interpretar la *Enciclopedia de la mujer* (2014) de la fotógrafa Bela Limenes⁵, esencialmente desde una perspectiva histórica del arte. Sin embargo, también he buscado complementar este análisis con herramientas conceptuales provenientes de disciplinas que han establecido un diálogo con la historia del arte en las últimas décadas, y que resultan pertinentes para la comprensión de esta obra. Estas son, la cultura visual y el feminismo.

En cuanto a la metodología empleada, identifiqué una serie de actividades que me permitieran responder a las necesidades de mi investigación. Lo anterior, contemplando una perspectiva que situara a mi objeto de estudio como fuente primaria para su propia significación. Sin embargo, también me preocupé por complejizar la interpretación de la *Enciclopedia de la mujer* situándola dentro de una red con otros objetos-agentes con los que se interrelaciona de forma activa⁶. Las actividades que contemplé dentro de mi metodología fueron las siguientes.

⁵ Artista visual nacida en la Ciudad de México el 21 de abril de 1959. Se especializa en la producción fotográfica y de libros de artista. Estudió la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica por la UAM y la Maestría en Artes en la UAEM. Su formación académica incluye diversos talleres y cursos de especialización en fotolibros, encuadernación, diseño de cartel, fotografía y cinematografía. Su obra ha sido exhibida en múltiples muestras individuales en México. Y ha participado en exposiciones colectivas en Argentina, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, España, Italia y Rumania. Fue docente en la UAEM y ha acompañado la creación de proyectos fotográficos y de libro de artista. Desde 2019 es miembro del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales del FONCA. Actualmente continúa con su producción visual y, junto a su esposo, ofrece residencias artísticas, talleres y hospedaje en un espacio sustentable para la creación. La presente semblanza recopila información obtenida por medio de comunicación directa con la artista y datos presentes en su blog. Bela Limenes, “Semblanza,” consulta julio, 2023, https://belalimenes.blogspot.com/2021/05/semblanza_29.html, Bela Limenes, “CV,” consulta julio, 2023, <https://belalimenes.blogspot.com/p/cv.html>. y Bela Limenes, conversación con la autora, 29 de noviembre, 2023.

⁶ Obtengo de Laurel Thatcher et al., “Thinking with Things,” *Tangible Things. Making History through Objects* (New York: Oxford University Press, 2015), la idea de utilizar a los objetos (como el caso de mi objeto de estudio) como una evidencia primaria que revela conexiones entre personas, procesos y formas de investigación que de otro modo podrían pasar desapercibidas. Así mismo, la noción de una red de agentes que incluye a los objetos artísticos proviene de Alfred Gell, *Arte y agencia. Una teoría antropológica* (Buenos Aires: Sb, 2016), 47–49.

Con la intención de comprender las interrelaciones de los elementos formales y conceptuales, temáticos y materiales presentes en mi objeto de estudio, lleve a cabo una revisión presencial de dos ejemplares de la *Enciclopedia de la mujer*. Esta actividad involucró visitar el fondo Bienales de fotografía del Acervo del Centro de la Imagen, donde se conserva una versión de 8 folios de la pieza. Además, tuve la oportunidad de revisar un ejemplar completo de la *Enciclopedia de la mujer* que Bela Limenes resguarda en su archivo personal. Así mismo, de forma paralela a todo el proceso de investigación, realicé un constante análisis comparativo de las láminas e imágenes que conforman la obra completa, utilizando reproducciones digitales de cada folio de la obra. Esta aproximación me permitió identificar patrones, relaciones y significados que no habrían sido evidentes en una revisión superficial.

Otra tarea de mi proceso de investigación consistió en llevar a cabo una entrevista presencial con la artista Bela Limenes, el día 30 de noviembre de 2023, en Yucatán, México. El objetivo de esta entrevista fue profundizar en la comprensión de los propósitos detrás de la creación de la obra y resolver algunas dudas que me surgieron durante su análisis. Posterior a esta actividad, solicité documentos e imágenes mencionados por la artista durante nuestra conversación, los cuales se revelaron como fuentes valiosas para profundizar en la interpretación de la pieza. Posteriormente, me puse en contacto con la artista en dos ocasiones adicionales, con el fin de confirmar la ficha técnica de dos de sus obras y para completar una semblanza de su vida y trayectoria.

Además de las actividades mencionadas anteriormente, llevé a cabo una búsqueda y revisión del portafolio de Limenes, con el objetivo de identificar posibles relaciones entre sus obras anteriores y la obra en cuestión. Así mismo, me dediqué a rastrear y definir las instituciones, personas, discursos, circuitos, comentarios, eventos y archivos con los que la pieza se ha relacionado, para establecer la red de objetos-agentes que se encuentran alrededor de la obra y que influenciaron en su proceso de creación y socialización.

En cuanto a la estructura de este ensayo, he optado por dividirlo en cuatro secciones. El primer capítulo se centra en la interpretación de la obra desde sus cualidades formales, examinando cómo el soporte y la estructura del fotolibro permiten condiciones de

secuencia e interactividad específicas que generan ritmos visuales y lecturas asociativas entre las imágenes y las láminas que la componen.

El segundo apartado está dedicado a la revisión de los múltiples relatos que la *Enciclopedia de la mujer* soporta en sus láminas individuales y, también, a aquellos que elabora desde la suma de sus partes, como libro de artista. En este apartado señalo la forma en que estos relatos entrecruzados aprovechan el anacronismo de las imágenes para mostrarnos la repetición de patrones gestuales en la representación del género y una visión particular sobre la representación de la mujer.

Para elaborar un análisis más profundo de lo anterior, en el tercer capítulo examino cómo la *Enciclopedia de la mujer* emplea el gesto como herramienta para revelar la representación del género femenino como una construcción cultural que se sustenta en la memoria y encarnación de representaciones anteriores de la feminidad. Y también analizo cómo esta obra incide sobre las estructuras de representación del género femenino en el arte, modificando el imaginario asociado a las mujeres que envejecen.

En el cuarto y último capítulo, concluyo la interpretación de la *Enciclopedia de la mujer*, examinando su inserción en el circuito artístico mexicano y señalando a los agentes que facilitaron su visualización. Este breve análisis permite comprender el impacto que ha tenido la perspectiva de género y los esfuerzos feministas sobre la visualización de obras de autoras que hablan acerca de su envejecer. Así mismo, permite atisbar cómo queda mucho por hacer para que esta visualización continúe de forma ética y responsable.

Con este enfoque, mi objetivo es explorar cómo la *Enciclopedia de la mujer* se apropia y reconstruye las representaciones tradicionales del género y del envejecimiento en el arte, ofreciendo la oportunidad de elaborar relatos críticos sobre estos temas.

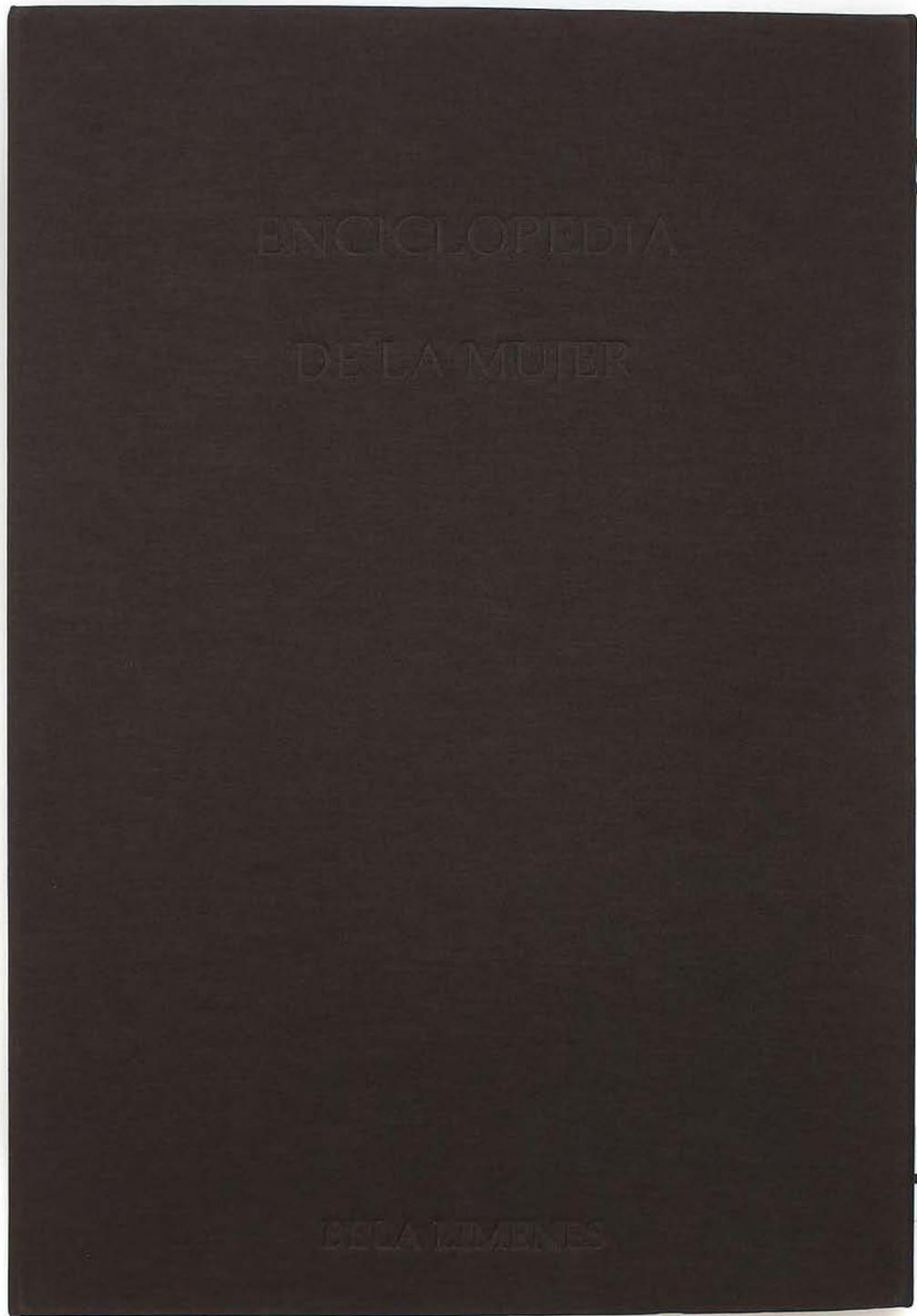


Fig. 1 Bela Límenes. Tapa de la *Enciclopedia de la mujer*, 2014. Libro de artista encuadernación en tela con gofrado, láminas de Papel Awagami Premio Inbe de 180 gr., 43.5 x 30 cm. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

1. (H)ojear: primeras impresiones

En este primer capítulo espero cumplir dos objetivos. Por un lado, presentar la obra a quien lee para que se familiarice con el objeto y, por otro lado, comenzar con la interpretación de la obra a partir de sus cualidades formales. Con lo anterior, me propongo a introducir cómo es que el soporte y la estructura de la obra, permiten condiciones de secuencia e interactividad específicas que, a su vez, dan pie a ciertos ritmos visuales y lecturas asociativas entre imágenes y láminas.

1.1 ¿Enciclopedia, libro de artista o fotolibro?

Toparse por primera vez con un ejemplar cerrado de la *Enciclopedia de la mujer* implica, literal y figurativamente, que juzguemos a un libro por su portada [Fig. 1]. La carátula y título de esta pieza invita a pensarle como un objeto específico: la enciclopedia, un libro de referencia cuya intención es compendiar y recopilar el conocimiento humano, a partir de una pretensión científica y universal. Las enciclopedias se basan comúnmente en entradas de texto ordenadas alfabética o temáticamente y, en algunas ocasiones, van acompañadas de imágenes a modo ilustrativo⁷. En el caso de *Enciclopedia de la mujer*, si bien el título de la obra nos hace pensar que nos encontraremos con una enciclopedia acerca de la mujer, llena de entradas de texto organizadas en torno a este tema, el interior de este libro nos hará darnos cuenta de que la suposición no se cumple.

⁷ Para conocer más acerca de las enciclopedias, revisar Juan Delgado, Lourdes Gutiérrez, Purificación Lafuente, *Introducción a las obras de consulta*, (Madrid: Gobierno de España / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Biblioteca Nacional de España, 2016), 5, 14 y 15.



Fig. 2 Bela Limenes. *Enciclopedia de la mujer*, 2014.
Libro de artista, prueba de artista, 21 láminas, encuadernación en tela con gofrado, láminas de Papel Awagami Premio Inbe de 180 gr., 43.5 x 30 cm. Archivo de Bela Limenes. Fotografía de Karina Quezada.

La *Enciclopedia de la mujer* es un libro muy distinto a una enciclopedia común, no tiene costuras que unan sus páginas, ni grapas, ni pegamento. Cuando la abrimos, se nos presenta como un montón de láminas sueltas [Fig. 2]. Cuando la revisamos, notamos que sobresale por tener el mínimo texto posible y una gran cantidad de imágenes. Por lo tanto, no vemos un sistema alfabético que la ordene, ni títulos temáticos, ni texto que la rellene [Fig. 3]. Solo percibimos un montón de imágenes en blanco y negro de muchas mujeres desnudas o semidesnudas, y al final, en la penúltima página, un listado de fichas técnicas de obras de arte.

Esta pieza está soportada bajo una estructura que no necesariamente parece un libro bajo el entendimiento común, sino que se parece más a una carpeta de trabajo o un portafolio de artista, ya que está conformada por láminas sueltas y da prioridad a la imagen. Sin embargo, dos cuestiones particulares permiten relacionar a este objeto con un libro. En



Fig. 3 Bela Limenes. *Enciclopedia de la mujer*, 2014. Libro de artista, 21 láminas, encuadernación en tela con gofrado, láminas de Papel Awagami Premio Inbe de 180 gr., 43.5 x 30 cm. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

primer lugar, la seriación de su contenido y, en segundo lugar, la referencia directa a la enciclopedia, con la cual no guarda una referencia formal, pero sí conceptual.

Entonces, si la *Enciclopedia de la mujer* no es un libro enciclopédico, ¿qué es? Como objeto, la *Enciclopedia de la mujer* ha sido catalogada de distintas formas por distintos agentes. Se le ha llamado libro de artista, fotolibro, ensayo fotográfico e instalación⁸. Sin embargo, en este ensayo me interesa visualizar a la pieza como un libro de artista que posee la particularidad de ser también un fotolibro. Me veo influenciada a utilizar estos términos ya que la autora de la obra se refiere a ella como libro de artista, mientras que, por otro lado, la pieza también ha sido socializada como fotolibro⁹. Por ello, para comenzar, me parece importante definir qué es un libro de artista, qué es un fotolibro y la relación entre ambos.

El libro de artista es una tipología de obra de arte, que ha sido definida de formas muy diversas, y las obras que se encuentran bajo esta categoría también poseen características muy variables. Sin embargo, en lo que coinciden las definiciones de esta tipología es en que se les considera dispositivos contemporáneos que utilizan como base la idea del libro o muestran referencias a él (a partir de la condición secuencial y repetitiva de las páginas) pero que permiten exploraciones diversas en su proceso de creación y “lectura”.

Se trata de una tipología que admite variedad de materiales de soporte, ya que no solo utiliza papel, sino que se puede optar por textil, cerámica, madera, entre otros. A su vez puede hacer uso de diversas técnicas. Pueden ser manuscritos, estar impresos, utilizar grabados, bordados, fotografías, etcétera. También admiten una amplia variedad de estructuras que van más allá de la común, la cual es conocida como Códex. Existen libros

⁸ Carlos Palacios se ha referido a esta pieza de la siguiente manera “[...] *La Enciclopedia de la Mujer*: obra que fusiona el libro de artista, el fotolibro, el ensayo fotográfico y la instalación”. Bela Limenes, “Textos de exposiciones,” consulta diciembre 2023, <https://belalimenes.blogspot.com/p/textos-de-exposiciones.html>.

⁹ La *Enciclopedia de la mujer* es clasificada como fotolibro en una *master class* impartida por Bela Limenes y moderada por Celeste Alba Iris, durante el festival Miradas al Fotolibro. En este evento, Limenes destacó la existencia de “una delgada línea” entre libros de artista y los fotolibros. Al presentar sus proyectos, la autora incluyó a la *Enciclopedia de la mujer*, y señaló que “algunos lo llaman fotolibro, otros lo llaman libro de artista y se quedó como un híbrido, está entre uno y otro”. Miradas al Fotolibro, “Objetualidad y materiales posibles en la narrativa visual por Bela Limenes,” Youtube, publicación 21 de septiembre de 2021, video 1:56:45, <https://www.youtube.com/watch?v=UIf7Jvi1QYE>.

de artista con estructura de acordeón, maqueta, carrusel, rollo, despleables e, incluso, posibilidades que trascienden el concepto de encuadernación, por ejemplo, el uso de cajas.

Esta variedad de técnicas, estructuras y materiales permite a los libros de artista entablar secuencias narrativas que se resisten a la linealidad argumental clásica del texto, a la cual conocemos como inicio-nudo-desenlace, orden cronológico o patrón de causalidad. Si bien este tipo de libros pueden entablar secuencias ininterrumpidas o lineales, que se parecen a las del libro común, también pueden desplegar secuencias polisemióticas, las cuales mezclan distintas secuencias para conjugar diferentes significados¹⁰.

Los libros de artista pueden tener el aspecto de ser libros ordinarios, pero no lo son. Estos objetos son la obra de un individuo, no porque esta persona realice todo el trabajo, sino porque es consciente del proceso entero de su creación. Es decir, el artista toma todas las decisiones del contenido y diseño del objeto. Otra diferencia con los libros comunes es que los libros de artista tienen una unidad entre la intención y la forma. Si bien estos libros pueden expresar ideas y emociones a través de signos visuales o verbales, dan énfasis a los visuales. Su lenguaje no es literario, y su intención no es la literatura, a pesar de que algunos incluyan palabras; y, cuando incluyen imágenes, estas no están allí por una cuestión meramente estética, sino para significar algo dentro del libro. En cuanto a su lectura, los libros de artista crean ritmos específicos de percepción, y condiciones particulares de lectura, diferentes a los libros comunes, los cuales requieren que se invierta el mismo tiempo para leer cada una de sus páginas¹¹.

En resumen, los libros de artista pueden presentarse –y solicitan– ser leídos a partir de sus diversos materiales, técnicas y estructuras secuenciales. Siendo su apariencia física esencial para su significado. En estos objetos las direcciones de “lectura” pueden variar y, a pesar de que tengan que evocar la idea de libro común, no necesariamente contienen

¹⁰ Para conocer a detalle las secuencias narrativas de los libros de artista, revisar Bibiana Crespo Martín, “El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras,” *Anales de Documentación* 15, no. 1 (2012): 4. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>.

¹¹ Este párrafo contiene una definición de libro de artista basada en diversos ensayos de Ulises Carrión. Revisar Ulises Carrión, “*El arte nuevo de hacer libros* (México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones / Tumbona Ediciones, 2012), 59, 94, 95, 115, 127, 138, 139.

texto. Como diría Nancy Linn “Un libro de artista es una obra de arte en forma de libro. Es un objeto de arte que transmite una idea visual en una forma táctil”¹².

Por otro lado, los fotolibros son definidos como un tipo de libro de artista que requiere estar compuesto por imágenes fotográficas, como permite observar la siguiente definición:

Un fotolibro no es un texto ilustrado con fotos. Los fotolibros son sobre todo libros de imágenes, libros compuestos por fotografías ordenadas en secuencias legibles. No son antologías de fotos individuales (como casi todos los catálogos de exposiciones), sino conjuntos coherentes de imágenes que deben ser leídos y mirados al mismo tiempo, igual que sucede en el cine. Son libros de artista, estando compuestos con la intención y la ambición de ser apreciados por su valor estético¹³.

Cabe resaltar que los fotolibros parecieran ser un producto intrínseco de la práctica fotográfica. Se ha dicho que “Los mejores medios de experimentar las fotos son las exposiciones y los libros¹⁴”, que “[...] la fotografía y los fotolibros son las obras principales de los fotógrafos [...]”¹⁵ o “que los cuadros deben estar en las paredes y las fotografías en libros¹⁶”. Incluso, el nacimiento de lo que en la actualidad es reconocido como fotolibro se encuentra muy cercano a la invención de la técnica fotográfica. En 1826 Joseph Nicépore Niepce consigue la primera imagen fotográfica, en 1837 Louis Daguerre crea el daguerrotipo y, tan solo seis años más tarde, en octubre de 1843, Anna Atkins publica lo que contemporáneamente es conocido como el primer fotolibro: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.

A partir de lo dicho hasta ahora, me interesa señalar que entiendo al libro de artista y el fotolibro como entidades relacionadas. Siendo el fotolibro un tipo de libro de artista que está dedicado a la narración visual a partir de fotografías. Así mismo, considero que ambos comparten la capacidad de demoler las convenciones acerca de lo que debería ser el objeto

¹² Nancy Linn, “Women Artist’s Books,” *Woman’s Art Journal* 3, no. 1 (Primavera–Verano, 1982): 27. <https://www.jstor.org/stable/1357925>. Las traducciones son mías con propósito de este texto.

¹³ Horacio Fernández, com., *Libros que son fotos, fotos que son libros* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro de Documentación y Biblioteca, 2013), 3.

¹⁴ Horacio, Fernández, “Una invitación a pensar con la mirada,” *CUADERNILLO 004, Fotos en libros, libros de fotos*, ed. Horacio Fernández (Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Centro de la Imagen, 2019), 10.

¹⁵ Horacio Fernández, “Una invitación a pensar con la mirada”, 10.

¹⁶ Horacio Fernández, com., *Libros que son fotos, fotos que son libros*, 4.

libro. Estos ejemplares, a partir de sus cualidades formales, permiten “lecturas” que van más allá de la linealidad del texto. Y, como he mencionado anteriormente, esta es una de las condiciones de la *Enciclopedia de la mujer*. Una obra que hace referencia a un libro enciclopédico, pero que, a diferencia de la enciclopedia, no se conforma de texto, sino de secuencias de imágenes fotográficas soportadas en láminas sueltas.

1.2 El artefacto, un juego de láminas

La *Enciclopedia de la mujer* es un libro de artista/fotolibro que está compuesto por una carpeta de pasta dura forrada con una tela de color café que contiene 21 láminas, dobladas por la mitad, de papel blanco de algodón de alto gramaje con medidas de 43.5 x 30 cm.

La propiedad principal de esta pieza es que, en ella, las imágenes son las protagonistas. 20 de sus 21 láminas tratan únicamente sobre imágenes y solo incluyen caracteres para numerar e identificar láminas [Fig. 4], páginas y figuras [Fig. 5]. Además, la única lámina que contiene texto es la *L XXI*, la cual funge como página de referencias y colofón.



Fig. 4 Bela Limenes. Detalle de la numeración posterior de las láminas *LI*, *LII* y *LIII* del fotolibro *Enciclopedia de la mujer*, <https://belalimenes.blogspot.com/p/textos-de-exposiciones.html>. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

Otra cualidad de esta obra es que tiene un componente de comparación bastante presente. Todas sus imágenes fueron manipuladas digitalmente para verse en una tonalidad sepia, lo cual, no solo propicia la asociación de estas imágenes con la idea de lo antiguo, sino que también las homogeniza, reduciendo las distracciones que el color podría provocar¹⁷. Esto, de la mano con un montaje que muestra de dos a cuatro imágenes por lámina, permite que se les compare desde sus cualidades formales. Y, a partir de esta observación dialógica, pueden vislumbrarse similitudes y diferencias entre ellas. Sobre estas últimas ahondaré en el capítulo siguiente.

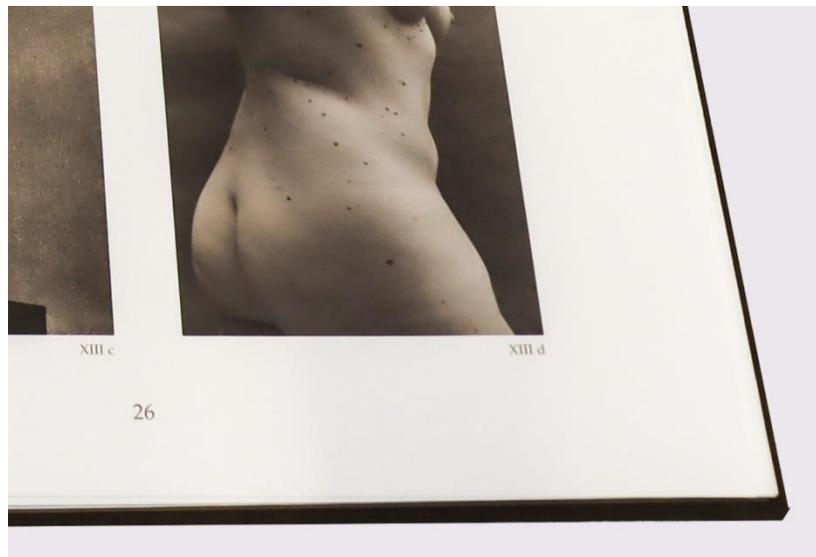


Fig. 5 Bela Limenes. Detalle de la numeración de página y de figura de la lámina *L XIII* del fotolibro *Enciclopedia de la mujer*, Fondo Bienales de Fotografía / Centro de la Imagen, Secretaría de Cultura. Fotografía de Karina Quezada.

¹⁷ En el pasado, el proceso fotográfico que generaba tonalidades marrones en las fotografías era el revelado químico virado al sepia. Este tenía el objetivo de conservar mejor las fotografías análogas, protegiéndolas del deterioro ante las inclemencias del tiempo. En la actualidad, la tonalidad sepia es utilizada en la fotografía y el cine para asociar a las imágenes con la idea de lo antiguo y este efecto puede emularse de manera digital. En el caso de la *Enciclopedia de la mujer*, el tono sepia se obtuvo a partir de la manipulación digital de las imágenes, con el propósito de emparejarlas visual y temporalmente. Sobre esto, al preguntarle a la autora sobre su decisión de utilizar las imágenes en sepia y no en color, ella menciona “para no resaltar más unas que otras, sino que unificar todo. Todo está al mismo nivel. Todo es como de un tiempo aparte que yo fui creando, como una especie de tiempo paralelo en que se mezclan todas las pinturas, todas las épocas, entro yo.” Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*,” entrevista por Karina Alhelí Quezada Gómez, 30 de noviembre, 2023, audio, 01:31:09.

Revisar la *Enciclopedia de la mujer* implica reconocer no solo sus cualidades visuales, sino también las táctiles. Por un lado, es notorio que se marca un orden específico a partir de las numeraciones de los folios, páginas e imágenes. Pero, por otro lado, ya que esta obra posee la propiedad de estar soportada por láminas sueltas, se hace posible la manipulación lúdica. Esto permite desplegar las láminas con un orden distinto al original o agruparlas para encontrar conexiones.

El análisis del fotolibro como objeto permite interpretar que se trata de un objeto plástico que incita al recorrido con los ojos, pero también con las manos. Al tratarse de un libro de artista/fotolibro, existe un juego entre leer y ver. Sin embargo, la obra en realidad no se *lee* como un libro común, sino que *muestra* como un relato de imágenes. En cualquier posibilidad de orden, el fotolibro cobra sentido en el vaivén que va de la tactilidad a la observación distante. Es decir, la obra es comprendida a partir de ser delimitada como una totalidad, después de haber sido revisada desde sus imágenes individuales.

Como he dejado entrever, considero que *Enciclopedia de la mujer* es un juego de láminas. Y me interesa aclarar que utilizo estas palabras de dos formas. Por un lado, me refiero a la idea de “juego” como “un conjunto de algo”. Pero, también me interesa evocar la idea de una actividad lúdica que incita a la imaginación. Que, en este caso, se pone en evidencia con la capacidad de este objeto de propiciar asociaciones visuales.

2. Traducir el relato del artefacto

Historiar la *Enciclopedia de la mujer* (que a partir de ahora también llamaré de forma acortada: *Enciclopedia*), ha implicado que la reconozca como un libro de artista que elabora y muestra un relato a partir de imágenes. Esto se ha propiciado, tanto por el conocimiento de las intenciones de la autora, como de mi interpretación personal de la pieza.

Sobre las intenciones de la autora, me ha resultado claro que su propósito con este libro de artista era representar la huella del tiempo y del envejecimiento, y demostrar la conservación de similitudes entre sus autorretratos y la representación de la feminidad¹⁸. Con este fotolibro, Limenes crea su propia historia del arte, en la cual su propia autorrepresentación comparte espacio con otras representaciones de mujeres realizadas por otros autores¹⁹. Esta pieza ha sido la síntesis de varios años de trabajo sobre su propio envejecer y, como menciona la autora en su tesis de maestría, con sus autorretratos ha buscado tener control de su territorio personal, entendiendo y registrando el paso del tiempo sobre su propio cuerpo²⁰

Por otro lado, desde mi postura como historiadora del arte que analiza la pieza, mi interpretación ha tomado en consideración no solo aquello enunciado por su autora (lo cual ha resultado muy enriquecedor), sino también le he dado un fuerte peso aquello que muestra el propio artefacto como fuente primaria para su análisis, prestando atención a la forma en que las imágenes que la conforman hilan un relato, a partir de distintas secuencias narrativas soportadas en sus láminas.

¹⁸ Centro de la Imagen, *XVII Bienal de Fotografía*.

¹⁹ Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”.

²⁰ Bela Limenes, “Hasta los poros” (Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014), 6 y 8.

2.1 Lectura de las láminas y sus imágenes

Ulises Carrión considera que, para leer y comprender el sentido de un libro de artista²¹, hay que aprehenderlo como una estructura, identificar los elementos que la conforman y entender la función de cada uno. Para él, los libros de artista son una secuencia espaciotemporal, y cada una de sus páginas es un momento y un espacio aislado en sí mismo²². Los libros de artista son una totalidad conformada a partir de una serie de unidades visuales, las páginas. Y la serie de estas páginas, son las que determinan las condiciones de lectura del libro: su ritmo, su naturaleza secuencial y su coherencia interna²³. Es decir, para este autor, las condiciones formales y el contenido secuencial de los libros de artista son su estructura. Las páginas, los signos que contienen y cómo se relacionan, permiten entender a estos objetos como una totalidad a partir de unidades discretas de sentido.

Al revisar la *Enciclopedia de la mujer*, el espectador se enfrenta a la situación expuesta por Carrión. Quien (h)ojea este libro de artista, nota que la obra se va develando gradualmente a partir de entender a las láminas como una unidad de significado en sí mismas, pero también, al leer las láminas en relación unas con otras, estas muestran un relato extendido que las sobrepasa como elemento individual.

Por lo anterior, en este apartado me interesa desarrollar la forma en que cada lámina de la *Enciclopedia* tiene una secuencia interna y un sentido que se acopla a una estructura total. Hablaré de las láminas por separado, considerando que, lo que permite entender una secuencialidad dentro de cada folio es la comparación formal entre las imágenes que la componen. Y también hablaré sobre cómo, el pensar a las láminas como un conjunto, permite visualizar la estructura interna del libro.

Al revisar cada lámina de la *Enciclopedia*, se aprecia que todas ellas muestran imágenes de mujeres desnudas o semidesnudas y que, en cada lámina, se distinguen dos grupos

²¹ Cabe resaltar que este autor prefiere referirse a este tipo de libros como obra-libro para liberar este objeto de la apropiación de los artistas y al mismo tiempo, para subrayar al libro como forma, como obra autónoma. Ulises Carrión, "El arte nuevo de hacer libros," 91.

²² Ulises Carrión, "El arte nuevo de hacer libros," 48–60.

²³ Ulises Carrión, "El arte nuevo de hacer libros," 94–95.

distintos de representaciones de la mujer. Por un lado, tenemos al grupo de las reproducciones de pinturas y esculturas, que representan a distintas mujeres jóvenes, y que fueron hechas por autores distintos. Mientras que, de forma contrastante, el otro grupo corresponde a imágenes realizadas a partir de la técnica fotográfica y son autorretratos de una sola mujer de edad madura²⁴, Bela Limenes, la autora de este fotolibro.

La capacidad de diferenciar estos dos grupos es posible a partir de la comparación del contenido de los folios. Primero, al ir revisando las láminas, se comienza a hacer notorio que todas las imágenes, que son claramente una fotografía, muestran a la misma mujer. Ella es reconocible por su complexión, el tono y flexibilidad de su piel, sus lunares y sus pecas. Así mismo, todas las fotografías de esta mujer comparten el mismo fondo neutro y plano.

Segundo, al observar las imágenes que no son fotografías de origen, sino reproducciones fotográficas de otras obras, se aprecia que están realizadas con técnicas y estilos muy variados. E, incluso, es posible reconocer por memoria a varias de ellas, ya que se tratan de obras mundialmente famosas. Tal es el caso de la *Venus de Milo* o *La Gran Odalisca* que sabemos que no pudieron haber sido realizadas por el mismo artista por la larga distancia temporal que existe entre ellas.

Tercero, al llegar al final del libro de artista, la última lámina presenta una lista que recopila las fichas de obra de cada imagen usada en el fotolibro, las cuales están separadas por lámina y mencionadas en orden de aparición. En estas fichas se menciona la autoría de cada una de las imágenes recopiladas, lo cual evidencia que un autorretrato de Bela Limenes se repite en cada una de las láminas, acompañado de obras con distinta autoría.

Ahora, al revisar cada lámina de este libro por separado, se observa que cada una de ellas trata acerca de una parte del cuerpo específico²⁵. Los folios *L II*, *L VII* tratan acerca de los

²⁴ Para este ensayo entiendo “edad madura” como *middle age*, es decir, “El período de la vida, generalmente considerado como el comprendido entre los 45 y los 60 años de edad, cuando ya no eres joven, pero aún no eres anciano.” “Middle age,” Cambridge Dictionary, consulta 4 de noviembre, 2024, <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/middle-age>. Recurro a este término porque Limenes lo utiliza en las descripciones de su obra.

²⁵ Esta cualidad fue confirmada en la entrevista con la autora. Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”.

brazos; las *L III*, *L XIV* tienen como tema el pubis; en la *L* se reconoce que sus dos imágenes muestran el estiramiento del cuello; las imágenes de la *L VI* tratan sobre la espalda; las láminas *L IX*, *L XIX* son acerca del abdomen; la *L X* presta atención a los pies; los folios *L V*, *L XI* tratan acerca de las piernas; la lámina *L XII* es sobre los pechos, la *L XIII* sobre el torso; y los folios *L I* y *L XX* tienen como tema central la mirada.

Aparte de reconocer que cada lámina se enfoca en un fragmento del cuerpo, se reconocen en ellas poses o gestos particulares. Por ejemplo, en la lámina *L II* las mujeres extienden los brazos sobre su cintura. La *L V* muestra el acto de posar adelantando una pierna frente al cuerpo y situando las manos detrás de la espalda. El folio *L IX* es acerca de herir, mostrar o cubrir una herida. La lámina *L X* muestra el gesto de mover los pies con timidez o cautela. La lámina *L XI* muestra a mujeres que posan reclinadas o acostadas doblando las rodillas. La *L XII* es acerca de tocar los senos con delicadeza.

También sobresale que, entre la mayoría de las imágenes de desnudos, hay algunas que involucran ropa o tela. Tal es el caso de las láminas *I*, *L XVI*, *L VII*, *L VIII* y *L XIX*, las cuales podrían tratarse acerca del gesto de mostrarse, taparse, arreglarse o desvestirse.

Es así como, observando cada lámina por separado, se devela que el fotolibro trata sobre la similitud, repetición o identificación de un gesto entre Bela Limenes con las mujeres representadas en distintas obras de arte.

Cabe resaltar que, como estudiante de historia del arte, distinguí que esta característica de la *Enciclopedia*, que implica agrupar imágenes monocromáticas por lámina y compararlas a partir de gestos corporales o partes del cuerpo, es similar a la estructura de un artefacto realizado por el historiador del arte Aby Warburg. Se trata del *Atlas Mnemosyne*.

Aby Moritz Warburg es conocido, principalmente, por investigar la representación de los valores expresivos que determinaron el estilo artístico del renacimiento. En específico, le interesaba evidenciar que el motivo de la ninfa, utilizado en la pintura renacentista, era una pervivencia del paganismo grecolatino. Como aporte de su investigación, Warburg introdujo a la historia del arte el término *pathosformel*, descrito como un tropo visual cargado de emociones. Este autor concibió la existencia de ciertas fórmulas visuales que



Fig. 6 Aby Warburg. *Panel 39, Bilderatlas Mnemosyne*. The Warburg Institute, <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>.

expresan gestos y que se repetían en el tiempo. Y a partir de este concepto, realizó un inventario de modelos visuales utilizando un ejercicio de investigación conocido como *El Atlas Mnemosyne* (1924-1929).

El artefacto de Warburg consta de una serie de paneles negros que soportan reproducciones de pinturas, grabados, apuntes y mapas que le posibilitaron rastrear la permanencia de las fórmulas del *pathos*. Estos tableros permiten observar secuencias de imágenes con constantes temáticas y de motivos; así como oposiciones y asociaciones entre imágenes. El proceso por el cual este artefacto fue creado, fue a partir de la selección y manipulación de imágenes que se disponían sobre los tableros, formando montajes que posteriormente serían fotografiados [Fig. 6]²⁶.

Me parece importante señalar que la forma que posee la *Enciclopedia de la mujer* presenta varias similitudes con el *Atlas Mnemosyne*. Ambos optan por la utilización de imágenes en vez de texto. Los dos utilizan una metodología comparativa de imágenes monocromáticas que permiten prestar atención a la forma de los motivos representados. Ambos se soportan sobre un elemento que agrupa a las imágenes –tableros y láminas. Los dos tienen la intención de evidenciar la repetición de motivos gestuales. Y tanto el *Atlas* como la *Enciclopedia* fueron creados a partir de manipular y ordenar láminas con imágenes a partir de la asociación de gestos corporales²⁷.

Estos elementos similares entre ambas obras me hicieron considerar que, así como Warburg investigaba el *pathosformel* grecorromano y su pervivencia en las imágenes del renacimiento, Bela Limenes investigó –con intenciones distintas– los *pathosformel* de las

²⁶ Para conocer los distintos tableros del *Atlas Mnemosyne* referirse a “Bilderatlas Mnemosyne | Final versión,” The Warburg Institute, consulta 04 de agosto, 2024, <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Para conocer más acerca de la interpretación del artefacto revisar Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Un viaje a las fuentes*, 2 vols., (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021).

²⁷ Bela Limenes menciona que, durante la edición del libro de artista, trabajó de manera conjunta con Carlos Palacios, su colega docente y asesor, para editar el fotolibro. En un aula de la UAEM, dispusieron las imágenes en los muros, generando agrupaciones que pusieran en diálogo sus autorretratos con las otras representaciones de mujeres. Estas relaciones las basaron en la repetición del gesto y a partir de la preponderancia de ciertas partes del cuerpo en cada imagen. Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: *La Enciclopedia de la mujer*”.

imágenes de representaciones de mujeres a lo largo de la historia del arte de occidente que permanecían presentes en sus autorretratos²⁸.

La comparación anterior, entre la *Enciclopedia* y el *Atlas*, permite comprender al libro de artista de Limenes como un artefacto que nos cuenta una historia subjetiva acerca del anacronismo de la imagen. Por ello, para el análisis de esta pieza, decidí encaminarme en ese camino para ver qué tan fructífero pudiera ser el destino. Las conclusiones a las que me llevó me parecieron enriquecedoras y por ello las profundizo a continuación.

2.2 Montaje de tiempos y voces heterogéneas

Al iniciar mi reflexión en torno al anacronismo, es importante destacar que he sido influenciada por la conceptualización de este término a partir de tres autores: Georges Didi-Huberman, Keith Moxey y Silvia Rivera Cusicanqui.

Didi-Huberman, comprende al anacronismo como el modo temporal de expresar la complejidad de las imágenes, el cual funciona como un montaje de tiempos heterogéneos, que permite acceder a múltiples tiempos estratificados y supervivencias mnésicas que van más allá del presente²⁹. Keith Moxey, señala que las imágenes no sólo atañen al momento y lugar de su creación, sino que atraen la atención a ubicaciones temporales y culturales distantes a las propias. Este autor añade que, aunque los historiadores hilvanan el pasado considerando la recepción del presente, también reconocen la imposibilidad de lograrlo

²⁸ La relación de parentesco entre el proceso de Aby Warburg y Bela Limenes, también ha sido señalada, de forma muy concisa, en el catálogo de la Bienal de Fotografía XVII del Centro de la Imagen. En el texto curatorial, Amanda de la Garza e Irving Domínguez, escriben: “Bela Limenes propone una reflexión sobre el cuerpo femenino en su madurez. *Enciclopedia de la mujer* (2014) recupera y reinterpreta por medio de un libro de artista la historia del arte occidental a través de las modalidades de representación de lo femenino mediante las partes del cuerpo y los gestos. En esta pieza se hacen presentes las relaciones entre imágenes y estratos temporales por el teórico Aby Warburg y retomados por el propio Didi Huberman”. Revisar Centro de la imagen, *XVII Bienal de Fotografía*, 20. A su vez, la relación de la *Enciclopedia* con Warburg puede confirmarse en la tesis de maestría de Limenes, en donde la autora referencia al historiador para hablar de la enciclopedia como un contenedor de la memoria. Así mismo, elabora acerca de la apropiación de imágenes y de la asociación gestual presente en la *Enciclopedia de la mujer*. Sin embargo, no relaciona las cualidades formales de su pieza con el *Atlas*. Bela Limenes, “Hasta los poros”, 36–40.

²⁹ Georges Didi–Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 38–43.

objetivamente³⁰. Sin embargo, además de quedarme con lo dicho por Didi-Huberman y Moxey, me interesa recuperar una carga conceptual proveniente de Silvia Rivera Cusicanqui.

La concepción de esta autora sobre el anacronismo está relacionada a la disciplina cinematográfica, específicamente, a las ideas de secuencia, *flash back*³¹ y montaje³². Por un lado, Cusicanqui usa estos recursos para comprender a sus propios objetos de estudio, teniendo particular interés en el valor interpretativo de las imágenes. Por otro lado, también utiliza la idea del montaje para hablar de su postura como narradora. Ella menciona:

[...] en el montaje, hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras. Descubre una suerte de patrón secreto, un diagrama subyacente en el que la historia pasada halla nuevos sentidos al ser confrontada con los dilemas y vivencias del presente³³.

Cusicanqui señala lo anterior para abordar una revelación que le fue señalada por sus compañeros, quienes le hicieron notar que el “hilvanado fino” de “su artesanía” (o sea, su narración), era una construcción generada a partir de sus propias afinidades, sensibilidades, filias y fobias particulares³⁴.

En resumen, decido recuperar las ideas de estos tres autores, porque se acoplan muy bien entre ellos. Los tres concuerdan en imaginar el tiempo de las imágenes como un montaje y un tejido. A su vez, utilizan el montaje/anacronismo como una condición de sus objetos de estudio, o sea las imágenes. Y, también, los tres reconocen que su trabajo desde la historia del arte (Didi-Huberman, Moxey) y la sociología (Cusicanqui) implica el ejercicio anacrónico de narrar el pasado desde el presente, a pesar de que la academia de sus disciplinas evite o rechace esta práctica.

³⁰ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (Buenos Aires: Sans Soleil, 2016), 88–89.

³¹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 179.

³² Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 35, 91 y 290.

³³ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 289

³⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 287

Otra razón por la cual recurro a Cusicanqui, es porque ella, a diferencia de los otros dos autores, señala la importancia del cuerpo en las configuraciones anacrónicas de la imagen. Didi-Huberman y Moxey refieren a la memoria y a la experiencia estética en sus acercamientos a este concepto, y a pesar de que podamos reconocer a estos dos elementos como algo que ocurre en los cuerpos, ellos no lo mencionan explícitamente en sus elaboraciones³⁵. Muy diferente es Cusicanqui, quien utilizará a los tipos gestuales para aproximarse a la idea de la alegoría como el lugar donde se unen la memoria colectiva y el cuerpo individual. Un ejercicio que sobresale por su postura descolonizante, porque reintegra la mirada al cuerpo, evitando caer en el oclocentrismo cartesiano³⁶.

Estos matices provenientes de Cusicanqui “hicieron clic” con mi objeto de estudio. Por ello, profundizaré en su lectura para abordar los tres estratos anacrónicos que se me han revelado al momento de interpretar la *Enciclopedia de la mujer*. Estos estratos son: 1) el montaje no cronológico de imágenes de temporalidades diversas presentes en las citas, referencias y paráfrasis visuales de este libro de artista; 2) la capacidad de la obra de solapar, confundir y explotar significados acerca del pasado y el presente, a través de la lectura asociativa de sus láminas; y 3) el reconocimiento de que mi ejercicio de interpretación recurre, inevitablemente, a leer el pasado con una mirada situada en el ahora.

2.2.1 Citas, referencias y paráfrasis visuales

El primer anacronismo de la *Enciclopedia de la mujer* se hace presente en la forma en que esta obra despliega un montaje de imágenes que provienen de distintas temporalidades y las pone en un diálogo horizontal, dentro de las mismas láminas, sin un interés cronológico. La autora manipula imágenes de tiempos ajenos al suyo. Y, al mismo tiempo, recopila sus propios autorretratos capturados en un momento anterior a la conformación de esta obra.

³⁵ Cabe señalar que Didi-Huberman teoriza rescatando el trabajo de Aby Warburg, autor que sí retoma la importancia del gesto en la creación de las imágenes. Para conocer más sobre la idea de gesto de Aby Warburg, referirse a las notas de la página 35 de este ensayo.

³⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 25

Se reconoce que, la temporalidad de las imágenes recuperadas en este libro comienza alrededor del 5000–4600 a.n.e. con la figura femenina de barro proveniente de la cultura Hamangia [Fig. 7] y termina en la época contemporánea con los autorretratos capturados por Bela Limenes entre los años 2010 y 2014 [Fig. 8]. Sin embargo, estas imágenes, tan lejanas entre sí, aparecen una junto a la otra sin que su datación importe –aparentemente.



Fig. 7 Figurilla de la cultura Hamangia. Cernavodă, Rumania, 5200 -4500 a. n. e. Reproducción fotográfica recuperada dentro de la *L II* de la *Enciclopedia de la mujer*.

Cabe hacer notar que, casi todas las obras presentes en la *Enciclopedia* aparecen referenciadas a manera de citas visuales directas. Limenes retoma las imágenes, sin reinterpretarlas o traducirlas. Tan solo las identifica, recorta y pega en el libro de artista. Como si se tratara de una cita textual, las imágenes que aparecen en el libro son copiadas directamente de su elaboración original y son traídas a un nuevo discurso visual para ponerlas en diálogo con el resto de las imágenes.



Fig. 8 Bela Limenes. Sin título, 2012. Fotografía digital. © Bela Limenes.
Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.



Fig. 9 Bela Limenes. Sin título, 2010.
© Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

También, de forma muy similar a una cita, las imágenes de este libro de artista vienen referenciadas al final. Hay que recordar que la última lámina de esta obra es una lista con los datos de cada imagen, como si se tratara de la lista de referencias o de la bibliografía de un documento de investigación.

Igualmente, me parece relevante remarcar que Limenes no solo retoma imágenes de otros tiempos, lugares y autores, sino que se referencia y parafrasea a sí misma. A partir de la revisión de su portafolio, es posible observar que la autora recurre a su propio archivo de imágenes para generar la *Enciclopedia*. Por una parte, recupera autorretratos de series anteriores, sin otra modificación más que el recorte y la conversión a tonos sepia. Y, por otra parte, recaptura fotografías para que se parezcan a otras que realizó en el pasado.

Anterior a la *Enciclopedia*, su autora ya había realizado una serie de obras que hablaban acerca de la autorrepresentación de su envejecimiento. La primera de ellas fue un autorretrato que se realizó en 2010 [Fig. 9], en el cual mostraba un fragmento de su cuerpo con la intención de señalar el envejecer de su piel, de la cual acababa de ser consciente³⁷. En esta fotografía, Limenes muestra su torso y su pubis. Por un lado, cubre su pecho con la mano izquierda y, por otro, con su pulgar e índice de la mano derecha enmarca una cicatriz proveniente de una cirugía. Mientras tanto, en su abdomen y muslo, también se observan heridas que ya han cicatrizado hace tiempo. Esta fotografía, fue posteriormente replicada por la misma Limenes y utilizada en la lámina *L XIX* de la *Enciclopedia*.

Cabe resaltar que, de ese primer autorretrato de las cicatrices, también se derivó una serie de autorretratos fotográficos titulada *Hasta los poros*, realizada entre 2010–2012. En estas fotografías la autora se desnuda frente a la cámara, y muestra fragmentos de su cuerpo marcado por el tiempo y la fuerza de sus músculos, a partir de planos detalle y recortes fotográficos. Varias de las fotografías de esta serie de autorretratos aparecerán en la *Enciclopedia*.

³⁷ En entrevista con Bela Limenes, ella menciona que comienza la serie de autorretratos en 2011, sin embargo, al pedirle la ficha técnica de esta pieza en una comunicación posterior, se rectificó que se trataba del año 2010. Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”.

Así mismo, tres de los autorretratos de *Hasta los poros* reaparecieron en su serie fotográfica *Siluetas* [Fig. 10]. En ella, Limenes interviene las fotografías a partir de una manipulación digital para generar siluetas negras con la forma de su cuerpo. Y, por medio de delgados rectángulos dentro de las siluetas, muestra un poco de la piel de la fotografía original. En una de las imágenes de esta serie, la más grande en tamaño, Limenes completa la mitad de su silueta con una imagen de la *Venus de Milo*. Se trata de la misma Venus que será utilizada, años más tarde, en la lámina *L VII* de la *Enciclopedia de la mujer*.

Estas obras del portafolio de Limenes no solo fungen como antecedente de la pieza que nos atañe, mostrando que la autora se ha interesado en tratar el tema de su propio envejecer desde 2010. Sino que muestran como la autora se apropia de imágenes realizadas por artistas anteriores a ella y, también, recupera imágenes de su propio pasado para crear algo nuevo, un relato que habla sobre el gesto corporal y su repetición en el tiempo.



Fig. 10 Bela Limenes. *Siluetas*, 2013. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024

2.2.2 Lecturas asociativas acerca del tiempo

El segundo sedimento anacrónico de la *Enciclopedia* surge del diálogo entre sus imágenes temporalmente discordantes. Este ejercicio dialógico suscita lo que Cusicanqui ha nombrado *lecturas asociativas*. Lo cual es un recurso que implica un ordenamiento particular de imágenes, con la intención de lograr un efecto específico que proviene de asociar unas con otras³⁸. Este recurso lo reconozco en la *Enciclopedia* porque Bela seleccionó y organizó las imágenes del libro de artista con la intención de “[...] mostrar un objeto antiguo y asociar su contenido con las imágenes de un cuerpo maduro”³⁹.

Un buen ejemplo para revisar estas lecturas asociativas en la *Enciclopedia* es el análisis de la lámina *L IV* [Fig. 11]. En este folio vemos un autorretrato fotográfico de la autora del lado izquierdo y una reproducción fotográfica de la escultura conocida como *Ménade danzante* del lado derecho. Al comparar estas dos imágenes podemos observar que ambas muestran a mujeres con gestos de movimiento, tensión del cuerpo y atención al cuello. Sin embargo, sus movimientos se perciben ligeramente distintos porque cada una se estira hacia lados opuestos y en posiciones distintas. Y, también, en ambas se distingue el paso del tiempo de forma dispar, lo que produce cierta ambigüedad temporal. A la imagen de Bela se le reconoce como la fotografía contemporánea de una mujer que envejece; y a la ménade, como una representación antigua de una mujer joven.

La lectura asociativa de las imágenes de esta lámina, evidencia, desde mi punto de vista, que tanto el cuerpo de Limenes como el de la escultura envejecen. Sin embargo, lo hacen confundiendo la concepción del tiempo lineal. En la escultura de la ménade, el tiempo parece pausarse y podemos concebirla siempre joven, mientras que a Bela la concebiremos siempre envejecida, aunque ella sea mucho más joven que la escultura de la ménade. Se trata entonces del despertar de una paradoja del tiempo y la edad ¿Quién es más vieja, Bela o la Ménade?

³⁸ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 35.

³⁹ Centro de la imagen, *XVII Bienal de Fotografía*, 130.

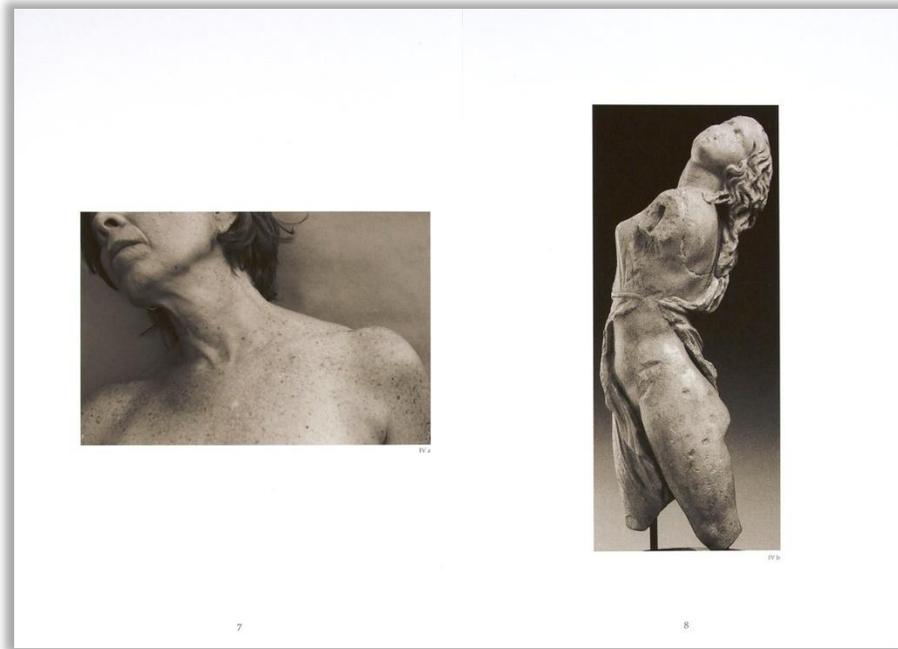


Fig. 11 Bela Limenes. Lámina *L IV* del fotolibro *Enciclopedia de la mujer*. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.



Fig. 12 Bela Limenes. Láminas *L VII*, *L II* y *L XV* de la *Enciclopedia de la mujer*. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

Dentro de este estrato anacrónico generado por la *Enciclopedia*, me interesa recalcar que, aquello que permite que asociemos una imagen con otra, no solo es su puesta en comparación dentro de las láminas, sino la identificación de gestos que se repiten en los cuerpos de las imágenes. Y estos gestos, se asocian, en la historia del arte, a motivos y temas específicos.

Los gestos que contiene este libro pueden ser revisados más allá de las agrupaciones por lámina, sino que también pueden revisarse desde la totalidad del artefacto. Con el (h)ojear de los folios se hace evidente que el motivo y el modelo de la Venus se repite constantemente a lo largo de la obra. Y me refiero, no solo a las representaciones de la Venus mitológica romana, sino también a las figuras paleolíticas apodadas Venus, y al modelo posclásico de la Venus que engloba a cualquier representación artística de una mujer joven desnuda o semidesnuda⁴⁰ [Fig. 12].

En un primer momento, supuse que Bela Limenes había intentado imitar a las Venus con su propio cuerpo. Pero, luego de rastrear y datar los autorretratos de Bela, de entrevistarla y de leer su tesis, me di cuenta de que ella no había imitado las poses. En realidad, ella se había hecho una serie de autorretratos y, después de revisarlos, notó que sus gestos corporales se parecían a algunas pinturas y esculturas del pasado. Fue entonces que decidió buscar y guardar esas otras representaciones de mujeres para comenzar la *Enciclopedia*⁴¹. En otras palabras, Bela no posó como Venus a partir de usar las referencias de las esculturas y pinturas, sino que intuitivamente gestualizó de esa forma.

⁴⁰ Incluyo a las representaciones de Afrodita griega y a los motivos iconográficos derivados del modelo de Venus posclásica (la odalisca, las bañistas, la mujer recostada o reclinada) en esta identificación. Sin embargo, también advierto que hay obras en el fotolibro que escapan a esta categorización, pero que forman parte de otros arquetipos de mujer en la historia del arte (*femme fatale*) o de retratos específicos. Para conocer más sobre la evolución de la Venus como modelo y su iconografía, revisar Miguel Ángel Elvira, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 233–241; María López Fernández, “Odaliscas. Orientalismo, desnudo y arte moderno,” *Catálogo de la exposición Odaliscas. De Ingres a Picasso* (España: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2001), 24; y James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I–Z)* (Madrid: Alianza Editorial, 2003), 274–278.

⁴¹ Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*” y Bela Limenes, “Hasta los poros,” 58.

A partir de lo anterior, llegué a la conclusión de que, esta pieza muestra que el género femenino se *performa*⁴² a partir de observar la gestualidad de otros cuerpos del mismo género, incluso cuando se presentan como pinturas o esculturas. Lo anterior significa que Limenes, al posar frente a la cámara, configura y ejerce su autoimagen como mujer, a partir de modelos preestablecidos en el imaginario de la historia del arte.

Esto último, tiene una lectura más profunda cuando tomamos en cuenta que a Limenes le interesa representar el envejecimiento⁴³. Porque implica que ella está auto inscribiéndose en el paradigma del modelo de la Venus. Un paradigma que tiene una carga simbólica particular, porque aglomera los significados de: mujer bella, mujer que se muestra desnuda, mujer observada, mujer idealizada y, sobre todo, mujer joven.

La repetición del modelo de la Venus en la *Enciclopedia* –en su versión como deidad grecolatina o como modelo de belleza que se instaura sobre cualquier mujer bella desnuda– se vuelve un recurso que, si bien pudo haber sido utilizado durante la creación de la obra sin ser consciente de ello, significa muchísimo al momento de interpretar la pieza.

La figura de Venus se consolidó en la historia del arte como ideal de belleza femenina y es un motivo iconográfico que ha estado presente en el arte occidental desde hace muchísimo tiempo. Este motivo se origina en la mitología grecorromana, donde la Venus griega, o Afrodita romana, es una deidad que simboliza la belleza, el atractivo erótico, el amor y la fertilidad humana. Y esta deidad aparece usualmente representada como una mujer joven, bella en términos occidentales, desnuda o semidesnuda⁴⁴.

Con el paso del tiempo, el término "Venus" se generalizó para nombrar cualquier representación artística de una mujer joven, hermosa y desnuda sin necesidad de estar

⁴² Me refiero a performar el género en términos de Judith Butler, quien menciona “la performatividad debe entenderse no como un acto singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 18.

⁴³ Limenes menciona “Veo cómo a lo largo de la historia del arte se han repetido ciertos paradigmas que se recrean y se inspiran en épocas pasadas. Me adentro en la historia y reinterpreto la imagen de la mujer contemporánea, haciendo creer al espectador que la obra que ve es auténtica. Por medio de mi cuerpo, represento la huella del tiempo, del envejecimiento”. Revisar Centro de la imagen, *XVII Bienal de Fotografía*, 130.

⁴⁴ Miguel Ángel Elvira, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, 233–239.

relacionada a la diosa mitológica. Y así, como un modelo de belleza femenina, se ha reutilizado a lo largo de la historia del arte desde la antigüedad clásica, actualizándose a partir de las variaciones de gusto de cada generación. Un ejemplo de esta pervivencia del motivo iconográfico, a partir del canon que instauró, es su replicación en motivos iconográficos posteriores, como la Odalisca. Sobre esto, María López Fernández comenta:

Hay una secuencia clara que parte de las venus de Tiziano, se detiene en Ingres y Delacroix, se revivifica con Gérôme y Constant, y pasa por Renoir y Matisse para culminar en Picasso. Al asumir eso, los artistas que trataron este tema comenzaron a moverse en una trama de referencias históricas y de valores simbólicos que la historia del arte había ido configurando y consolidando. Y eso les permitió la integración de una sólida tradición artística. Y es que la odalisca recogía toda la tradición artística de las venus y las diosas de la Antigüedad para proyectarse a lo largo de los siglos XIX y XX como emblema de la modernidad⁴⁵.

A partir de lo anterior, vale la pena hacerse las siguientes preguntas. ¿Por qué Bela Limenes se representa identificando su imagen con la de las Venus si es ella es una mujer de carne y hueso que envejece?, ¿Cómo ser una Venus que envejece si las Venus son históricamente representadas como mujeres jóvenes?, ¿Puede ella, como mujer madura, ser una Venus?

En este punto, Cusicanqui volvió a ser de mucha ayuda para mi interpretación. Ella recupera el concepto de *alegoría* de Walter Benjamin y lo reinterpreta como “una actitud vital que centra su impulso en captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la existencia social”⁴⁶. Al unir metáforas en una secuencia, la alegoría plasma el talento narrativo de una persona y, a la vez, un “modo de ver”. En ella convergen estilos culturales, acciones políticas, atmósferas discursivas y tipos gestuales⁴⁷.

Siguiendo ese estímulo conceptual de Cusicanqui, interpreto que la *Enciclopedia de la mujer* hila la siguiente alegoría al poner en secuencia metáforas, símiles y paradojas: los cuerpos femeninos son como Venus, las Venus son mujeres jóvenes y bellas, pero también pueden envejecer, como Bela. Esto “nos ayuda a vislumbrar cómo la imagen podría

⁴⁵ María López Fernández “Odaliscas. Orientalismo, desnudo y arte moderno,” 24.

⁴⁶ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 23.

⁴⁷ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 23

desprenderse de sus clichés y obviedades, [...] y reintegrar la mirada al cuerpo”⁴⁸. En otras palabras, la *Enciclopedia* va más allá de mostrarnos el cliché de una Venus que requiere ser joven para ser bella. Sino que nos señala la identificación gestual de una mujer envejecida con el paradigma de belleza, mientras que ella modifica el paradigma insertándose como modelo. Con este acto, la imagen creada por Limenes “enciende esa chispa en el pasado que nos exigen los conflictos y crisis del presente”⁴⁹ y se experimenta el anacronismo: Bela usa modelos del pasado, que están encarnados en su memoria-cuerpo individual, para intervenir en la apreciación universal de un colectivo (el género femenino), en su presente y desde un cuerpo localizado⁵⁰.

Ahora, como último ejemplo sobre el estrato anacrónico de las lecturas asociativas, me interesa hablar sobre la importancia de la ubicación de dos láminas particulares dentro de la *Enciclopedia* y su relación. Se trata de las láminas *L I* y *L XX* [Fig. 13], la primera y última lámina del fotolibro.

Primero revisaré la *L I*. En ella se observan dos imágenes: una versión putativa de la pintura *El origen del mundo*⁵¹ y un retrato de Bela Limenes capturado cuando ella era joven⁵². Ver juntas estas dos imágenes implica que prestemos atención a que ambas refieren a mujeres que están mostrando parte de su cuerpo desnudo. Las dos mujeres posan y son vistas por el pintor/fotógrafo y el espectador. Sin embargo, lo diferente entre ellas, es que la primera mujer, acostada, muestra la parte inferior de su cuerpo desnudo, desde sus muslos abiertos hasta uno de sus pechos, mientras evade la mirada de quien la pinta. En contraste, Limenes, de pie, alza los brazos para levantar su cabello y muestra su torso desnudo mientras voltea hacia la cámara. Una yace y la otra se yergue. Una regresa la mirada y la otra no. Una parece posar dirigida por quien la retrata y la otra parece posar de imprevisto.

⁴⁸ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 25.

⁴⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*, 25.

⁵⁰ Elaboraré más sobre este tema en el capítulo 3.

⁵¹ Esta versión de la obra *El origen del mundo*, está conformada de la pintura original y la adición de la pintura de una cabeza que fue señalada como el fragmento faltante del cuadro de Courbet. Sin embargo, el museo de Orsay ha desmentido la posibilidad de que *El Origen del Mundo* haya formado parte de una obra más amplia que muestre la cabeza de la modelo. “L’Origine du monde,” Wikipedia, consulta 7 de junio 2024, https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde.

⁵² Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”.

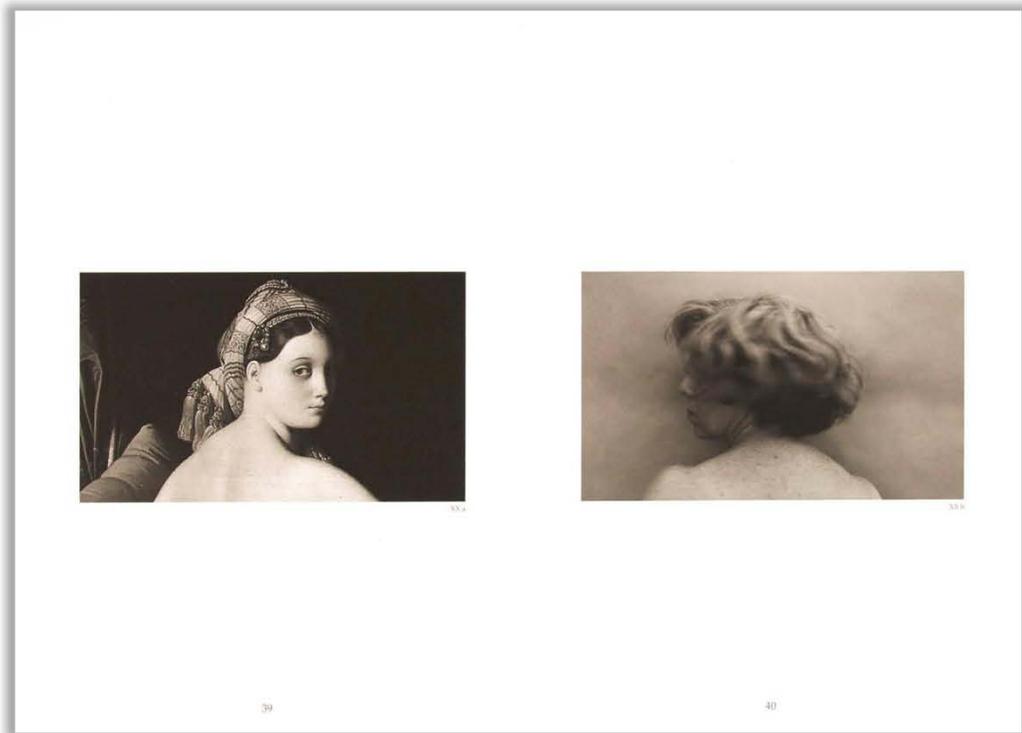
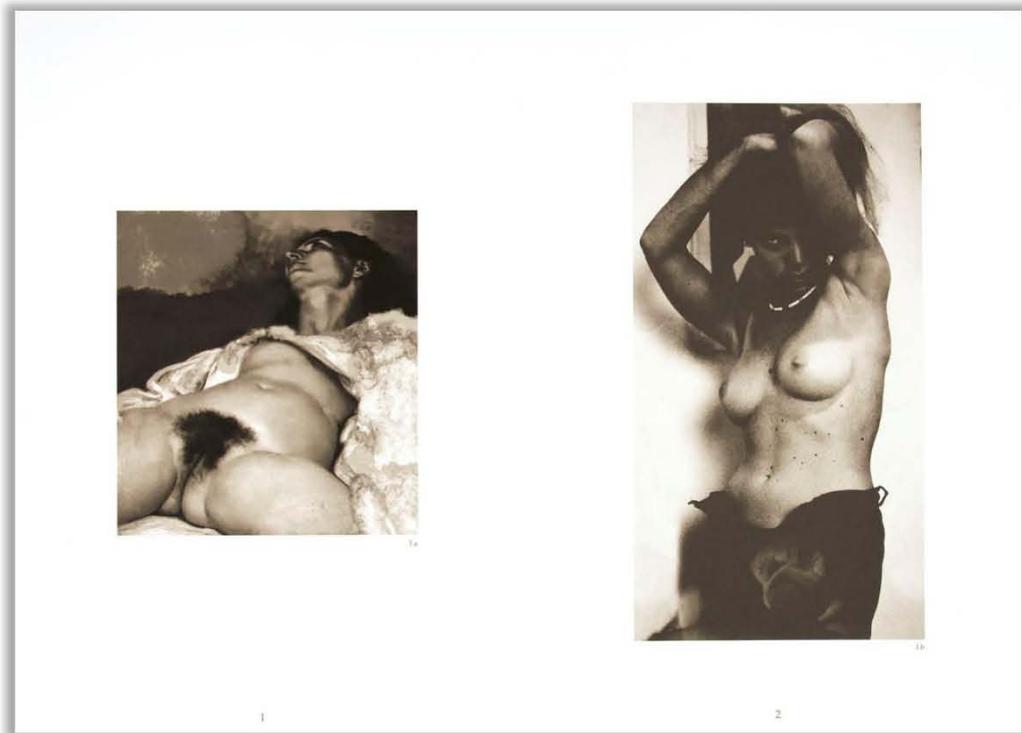


Fig. 13 Bela Limenes. Láminas *L I, L XX* de la *Enciclopedia de la mujer*. © Bela Limenes. Reproducción autorizada por Bela Limenes, 2024.

También hay que resaltar que, las dos imágenes se relacionan al tema de la mirada del amante sobre el cuerpo de su pareja femenina. Por un lado, se ha discutido la identidad de la mujer que aparece en *El origen del mundo* y se especula que se trata de Constance Quéniaux, bailarina de la Opera de París y amante del diplomático otomano Halil Şerif Pasha, quien habría comisionado esta pintura a Courbet⁵³. Por otro lado, Limenes señala que el autor de la fotografía de esta lámina es su exnovio de la juventud⁵⁴.

Lo anterior se torna importante al comprender que, como dice John Berger, el desnudo de mujeres es recurrente en la pintura europea al óleo y este posee criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a las mujeres como visiones⁵⁵. Entre los temas de este género, se encuentra la Venus, la cual “es muchas veces un simple sinónimo de desnudo femenino en el arte, sin significación simbólica o mitológica [...]. Estos cuadros presentan a veces un gran parecido con la esposa o la amante del artista o de sus mecenas”⁵⁶.

Tomando en cuenta lo anterior para la interpretación de la lámina, ¿es la *L I* una clave para entender el código del resto del libro?, ¿nos muestra, a manera de introducción, que el libro de artista hablará de las representaciones de mujeres hechas por miradas ajenas a las suyas? Desde mi perspectiva, sí y no. Si bien, sí es una clave en los términos que señalo, también debe leerse en diálogo directo con el último folio del libro. Esto implicaría interpretar a la *L I* como parte de una comparación entre la mirada ajena y masculina que ve y pinta al cuerpo de las mujeres como una visión ideal que se cree universal, y la automirada femenina que se ve a sí misma como la variante de una categoría históricamente idealizada.

Para evidenciar lo anterior, hay que referir a la *L XX*. Esta última lámina del fotolibro muestra, del lado izquierdo, un recorte de *La gran Odalisca* y, del lado derecho, un autorretrato de Bela Limenes en su edad madura. Sobre la comparación de las imágenes que contiene podemos decir tres cosas. Primero hablaré sobre la dirección de la mirada de las representadas: la odalisca, de espaldas e inmóvil, ha girado su rostro para ver a quien

⁵³ “L’Origine du monde,” Wikipedia.

⁵⁴ Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”.

⁵⁵ John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2005), 27–29.

⁵⁶ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I–Z)*, 274.

la pinta y al espectador. Limenes, de espaldas, voltea con un fuerte dinamismo hacia a la izquierda, como si volteara a ver a la odalisca, pero no ve al espectador ni a la cámara.

En segundo lugar, hablaré sobre el tipo de imagen: la odalisca es la representación de una mujer joven hecha en manos de un hombre artista que retrata un ideal de belleza de su contexto. Mientras que, la fotografía de Limenes es la autorrepresentación de una artista que se identifica con el ideal de belleza, pero que no entra en los estándares de belleza de su contexto, al ser una mujer madura sobre la cual se nota el paso del tiempo.

Tercero, sobre el juego de agencia de las representadas dentro de la imagen: la primera posa viendo como la miran y la segunda actúa frente a su propia mirada.

Con esta puesta en comparación, interpreto que el conjunto de la lámina *LI* y *LXX*, tratan acerca del inicio y el destino de la consciencia de la configuración visual detrás de la representación y la autorrepresentación. El libro de artista comienza mostrando la distinta postura corporal de dos modelos jóvenes ante la mirada de sus amantes. Es decir, nos muestra representaciones de mujeres configuradas por y desde una mirada externa a ellas (hombres que miran y capturan imágenes de mujeres), una mirada que posa sobre ellas la idea del deseo y posesión. Y, para cuando llegamos al cierre del libro, este concluye mostrando una representación de Bela Limenes configurada desde su propia mirada consciente y actuante. Bela se nos muestra volteando, no solo hacia *La gran odalisca*, sino hacia atrás, hacia todas las imágenes del libro de artista. Vemos como Bela voltea a ver a la historia del arte y la compara con su propia autorrepresentación. Se trata de una Bela que es consciente de que su forma de gestualizar y de posar, está marcada, como un palimpsesto, por las representaciones de otras mujeres representadas en la historia del arte. Sin embargo, al mismo tiempo, ella toma agencia sobre su imagen y se autorrepresenta como *Otra*⁵⁷.

⁵⁷ Recorro a este término, entendido desde la concepción de Djamila Ribeiro. Quien conjunta dos nociones distintas sobre la otredad: el término *Otro* de Simone de Beauvoir que se refiere a la mujer concebida como distinta al hombre y como objeto deseable/dominable sin reciprocidad de mirada; y el término *Otro del Otro* de Grada Kilomba que señala el dilema teórico que sitúa a las mujeres negras como habitantes de “[...] un espacio vacío que se superpone en los márgenes de la raza y el género. [...] un vacío de borramiento y contradicción”. Djamila Ribeiro, *Lugar de Enunciación* (Tumbalacasa), 51–55. En el caso de mi aplicación del término, me refiero a la *Otra* como la mujer envejecida, habitante del espacio interseccional entre el género y la edad, un espacio “dentro de un pliegue”.

La asociación entre estas láminas nos habla sobre la consciencia de que el cuerpo encarna imágenes del pasado, imágenes que no son nuestras, pero que aprendemos viendo, que quedan registradas en las obras de arte, en la memoria y en el gesto. En la *Enciclopedia*, Bela voltea a ver a los motivos más famosos de la representación de la mujer, voltea hacia el pasado para ver quien construyó su imagen como mujer. Ella voltea a la historia del arte occidental, un relato que excluye su actual imagen del territorio de la belleza y que en su mayoría está pintada y esculpida por hombres⁵⁸. Frente a esto, Bela no posa inmóvil sabiéndose vista. Ella actúa para presentarse en imagen bajo sus propios términos.

2.2.3 Historiar el pasado con una mirada en el presente

Hasta este punto he señalado dos de los tres estratos anacrónicos que se me han revelado al momento de revisar mi objeto de estudio. Ahora, me interesa recuperar cómo he recurrido a un ejercicio anacrónico al momento de interpretarlo.

Como diría Didi-Huberman “la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos. ¿Esto no implica decir que *la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica?*”⁵⁹.

Como este autor, reparo en que mi mirada como historiadora ve en mi objeto de estudio esa temporalidad compleja e impura. Para comenzar, soy consciente de que mi objeto, al estar configurado desde la anacronicidad, también será interpretado desde el montaje de temporalidades diversas. Como persona que habita en el 2024, advierto mi incapacidad de entender a las obras citadas en la *Enciclopedia* desde la mirada de sus contemporáneos. Soy incapaz de viajar al 5200–4500 a. n. e. y entender a la figurilla de la cultura Hamangia

⁵⁸ Limenes ha señalado que, dentro de las referencias que recopiló, únicamente hay dos firmadas por mujeres. Se trata de pinturas realizadas por Tamara de Lempicka y Louise Bourgeois. Bela Limenes, “Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*”. Sin embargo, también me he percatado de que, en la *Enciclopedia*, se recuperan algunas pocas piezas de las cuales no se conoce, a ciencia cierta, el género de su autoría. Entre ellas, el Ídolo femenino Mamariya/Nagada II, la figurilla de la cultura Hamangia, la figurilla femenina de Tlatilco y la figura cicládica del 2500–1100 A. C.

⁵⁹ Georgess Didi–Huberman, *Ante el tiempo*, 46.

como sus coetáneos. Lo mismo sucede con la ménade, la odalisca y el resto de las imágenes. Incluso con los autorretratos de Limenes, a pesar de haber tenido la oportunidad de entrevistarla, reconozco que cada una ve a la pieza desde lugares y momentos distintos. Ella como creadora de la pieza que experimenta el envejecer de su cuerpo a sus 55 años, y yo como mujer joven que historia la obra a diez años de distancia.

En segundo lugar, entiendo que el montaje que construyó Bela propició en mí, como espectadora y desde mi propia experiencia formativa en el estudio de las imágenes, reflexiones que me llevan a hilvanar un nuevo texto-tejido a partir del suyo. Reflexionar en torno al anacronismo, desde la lectura de Didi-Huberman, Moxey y Cusicanqui, implica que reconozca que, aunque intentara ser objetiva, mi narración se gesta atravesada por el contexto de origen de la pieza que investigo, y, a la par, desde mis intereses y mi contexto particular. Es decir, pensar mi objeto de estudio, desde el estudio de las culturas visuales, me ha permitido vislumbrar que, a pesar de que ciertas de mis interrogantes y conjeturas no necesariamente están soportadas en la *Enciclopedia de la mujer*, fueron detonadas por ella.

La interpretación de la *Enciclopedia* está siendo para mí, ese hilvanado que muestra el “patrón secreto”, el “diagrama subyacente” de las huellas que dejaron las imágenes del pasado en los cuerpos de mujeres que envejecen en el presente. Sobre esta huella dejada, este camino marcado, su significado y lo que se puede hacer para tener agencia sobre el resto del camino, ahondaré en el capítulo que está por comenzar.

3. Extender el pliegue, hablar desde la grieta

En este nuevo capítulo, mi intención es profundizar acerca de cómo, mediante la utilización del gesto como una herramienta, la *Enciclopedia de la mujer* permite vislumbrar a la representación del género femenino como una construcción cultural que funciona a partir de la memoria y encarnación de representaciones de la feminidad anteriores⁶⁰.

Al mismo tiempo, mi objetivo es señalar cómo es que obras, como la *Enciclopedia de la mujer*, inciden sobre las estructuras de representación del género femenino en el arte, modificando el imaginario de las mujeres que envejecen.

Para cumplir con mis objetivos, hilaré mi concepción del gesto con la capacidad de la imagen de configurar modelos de representación que perviven en los imaginarios visuales, prestando atención a la forma en que la representación de las mujeres ancianas ha sido configurada en la historia del arte occidental como una figura antónima de la idea de belleza.

⁶⁰ Cabe señalar que, dentro de la *Enciclopedia*, los términos “mujer” y “feminidad” están relacionados. Limenes engloba dentro del concepto de mujer a aquellos cuerpos que, en su opinión, encarnan la feminidad. Esto se puede constatar al relacionar el título de la obra con las imágenes que contiene, y también, a partir de las descripciones que proporciona la autora sobre su pieza. En función de mi interpretación de la *Enciclopedia*, la categoría “mujer” se muestra en la obra de dos formas. Por un lado, se muestra como una categoría sexual, evidenciada en la lámina *L III* que contiene representaciones del pubis y la vulva. Por otro lado, “mujer” también se muestra en términos de una categoría de género, es decir como una construcción que se fabrica desde la performatividad –como menciono en la página 28 de este ensayo.

3.1 Tiempo.Repetición + Cuerpo.Imagen = Memoria.Gesto

Para comenzar, debo aclarar que mi definición de gesto se ha generado a partir de la noción de Esther Gabara⁶¹, de la triada medio–imagen–cuerpo de Hans Belting⁶² y del concepto de *pathosformel* de Aby Warburg⁶³. Y, en resumen, se entiende de la siguiente manera. El gesto es una imagen que habita el cuerpo, una encarnación. Una imagen que, si bien se significa en la individualidad y el recuerdo, proviene del mundo exterior y se moldea a partir de la cultura y la memoria colectiva. Y esta imagen, como signo, es entendible a partir de su observación repetida en el tiempo, en otros cuerpos, donde se encuentra ligada a un significado convencional.

⁶¹ Gabara entiende el gesto como el espacio habitable donde el signo discursivo y el cuerpo móvil se encuentran. Para ella “el gesto se produce cuando el lenguaje, la imagen y las normas sociales se intersectan con los usos individuales y ocupaciones del cuerpo; está informado culturalmente, pero no tiene un orden semántico estricto [...] a diferencia de la pose, [...] no se realiza de forma artificial ni es posible falsificarlo”. Gabara también considera que el gesto es dual: natural y codificado, innato y convencional, específicamente cultural y universal. Se trata de un espacio común entre el archivo público de signos y un archivo íntimo de la corporalidad. Un signo que es reconocible, legible y significativo a partir de la repetición. Esther Gabara, “Gestos, prácticas y proyectos: re–visiones [latino]americanas de la cultura visual y los estudios del performance,” *Culturas visuales desde América Latina*, coord. Dorotinsky y Lozano (México: IIE–UNAM, 2022), 60–61.

⁶² Hans Belting concibe al cuerpo como “el lugar de las imágenes”. Para él, la imagen carece de cuerpo, por ello, requiere de un medio para corporizarse y este medio puede ser el cuerpo vivo o un cuerpo externo, como una pintura o una fotografía. También este autor menciona que, en las imágenes reside una doble relación corporal. En un sentido, los medios portadores son entendidos como cuerpos simbólicos de las imágenes. Y, en otro sentido, los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal, dirigiendo nuestra experiencia del cuerpo mediante la observación. Este autor también concibe que las imágenes pueden ser internas, pero no siempre son de naturaleza individual. Para él, las imágenes construidas internamente se encuentran modeladas por las imágenes del mundo exterior. Y las imágenes colectivas son interiorizadas, a tal punto, que llegan a considerarse propias. De forma dual considera que las imágenes son significadas en el cuerpo, durante el recuerdo personal, pero se perciben no solo de manera individual sino colectiva. Y también de forma dual, el cuerpo puede ser portador de las imágenes o productor de estas. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007), 17 y 46.

⁶³ Para Warburg, “[...] el gesto, al entenderse como la primera forma cultural simbólica, se sabe imagen: una imagen que refleja la vida psíquica interior expresada a través de toda una actividad fisiológica con antecedentes y repercusiones anímicas. El gesto se ancla [...] en lo que ha de entenderse como una memoria corporal. Al considerar la memoria una sustancia orgánica, debido a sus cualidades materiales, resulta posible moldearla a través de impresiones y huellas; así no se mantiene inalterable, sino en constante proceso de metamorfosis [...] Demuestra así su capacidad de perdurar, sobrevivir y cambiar no sólo en la sociedad, sino también en la expresión artística [...]”. Así mismo, para Warburg, “El gesto, concebido como la manifestación de una determinada voluntad de expresión genuina, se convierte en una imagen física y dinámica llena de significado. Esta ha de entenderse de manera fenomenológica, puesto que la imagen se revela, se muestra a partir de una experiencia guardada profundamente en la memoria, más es una experiencia que pone al descubierto también su enriquecimiento afectivo, forjado en el contexto que se materializa”. Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Un viaje a las fuentes*, 29 – 30.

Así mismo, considero que, recordar y performar los gestos desde cuerpos situados, permite que las imágenes, los gestos y su significado pervivan a lo largo del tiempo, pero también da pie a que puedan modificarse desde la proyección individual.

Esta percepción de la imagen como una configuración que se moldea a través del tiempo, perpetuando y, a la vez, resignificando configuraciones visuales, cobra importancia dentro de la *Enciclopedia de la mujer*. Esta obra muestra imágenes de cuerpos mediados por pinturas, esculturas y fotografías. Y este despliegue de cuerpos evidencia, por un lado, cómo los gestos que relacionamos a la feminidad se repiten a lo largo del tiempo (a partir de un recorte temporal que va desde el 5200–4500 a. n. e. hasta nuestro presente). Sin embargo, también la *Enciclopedia* muestra que estas imágenes de gestualidad y corporalidad femenina están moldeadas y se mantienen a partir de la visión de una cultura hegemónica: la occidental, a pesar de que estén siendo reformuladas y mediadas desde una experiencia de vida particular: Bela Limenes, una mujer a sus 55 años. Esto permite que asociemos la imagen de belleza femenina a un cuerpo que, en la norma occidental, sería algo distinto, un cuerpo otro.

3.2 Envejecimiento, género y visualidad

Como he mencionado con anterioridad, la *Enciclopedia* es la pieza final de un proceso personal de Limenes para entender el envejecimiento de su cuerpo. En sus obras anteriores –*Siluetas*, *Hasta los poros*, *Solo* y *El traje*– Limenes había tenido la oportunidad de hablar del autodescubrimiento de su cuerpo como mujer madura, de la autocensura de sus autorretratos que la mostraban desnuda y envejeciendo, y de la textura de su piel marcada por el tiempo. Como último paso del recorrido por el entendimiento de su incipiente vejez, la autora se cuestiona:

Nosotros consideramos que estas piezas son obras de arte [refiriéndose a las esculturas de la antigüedad griega], son bellas y están mutiladas, están todas rotas [...] que si se me saltaron las venas, que si tengo una cicatriz [refiriéndose a su cuerpo y a sus autorretratos] es el equivalente a estas piezas que están despostilladas que están rotas que están

fragmentadas, ¿no? es lo mismo [...] Si esas piezas son bellas ¿por qué uno, con todas sus marcas del cuerpo, no puede ser bello?, ¿por qué juzgan y te dicen que ya no sirves?⁶⁴.

Con base en lo anterior, Limenes resalta la disparidad en la percepción de su cuerpo envejecido en comparación con su imagen juvenil y las representaciones de mujeres en la historia del arte, que han consolidado ideales de belleza femenina. Y, también, reconoce que esta diferencia impacta sobre su experiencia de vida. No obstante, queda por indagar, ¿qué es aquello que hace que las imágenes de mujeres jóvenes y de mujeres ancianas se perciban de forma distinta a pesar de que muestren el mismo gesto? Esta pregunta conduce a un análisis de las estructuras socioculturales y estéticas que influyen en la percepción de la imagen femenina en distintas etapas de la vida [Fig. 11].

A pesar de que Limenes reconozca en su cuerpo los mismos gestos relacionados a la feminidad y la belleza, las cualidades de su cuerpo desnudo que muestran su edad impactan sobre la forma en que se percibe su imagen. Su apariencia física: sus arrugas, sus marcas, sus canas, etcétera, son el elemento clave. Al parecer, un desnudo donde la piel representada es tersa no es lo mismo que un desnudo donde la piel está representada desde las arrugas. ¿Qué esconde esa arruga dentro de su propio pliegue?, ¿Es la piel la que esconde algo a pesar de estar a plena vista o es el acto de pensar el pliegue y la irregularidad como características indeseables de la piel?, ¿Es la piel o es lo que se piensa y se dice de ella?

En la historia del arte occidental, la representación de la tercera edad aunada al desnudo y al género femenino posee una carga simbólica particular que, históricamente, no tiende a ser positiva. En el libro *Women, Aging and Art*, se menciona:

[...] Venus, Diana y Andrómeda. El mundo del arte está repleto con imágenes de mujeres jóvenes, cuya piel lisa, resplandecientes ojos, y abundante cabellera [...] sugiere una forma femenina perfecta o idealizada. Pero cuando muestra los signos físicos del envejecimiento, las mujeres se vuelven invisibles en la mayoría de la literatura histórica del arte⁶⁵.

⁶⁴ Bela Limenes, "Entrevista con Bela Limenes: La *Enciclopedia de la mujer*".

⁶⁵ Frima Fox y Midori Yoshimoto, "Introduction," *Women, Aging and Art. A Crosscultural Anthology*, eds. Frima Fox y Midori Yoshimoto (Nueva York: Bloomsbury, 2022), 1.



Fig. 14 Alberto Durero. *La bruja*, ca. 1500. Grabado, 11.4 x 7.1 cm. The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 15 *Heresia* en Cesare Ripa, *Iconologia*, 1603. Xilografía. Chapin Rare Books Library, Williams College, Williamstown, MA.

Fig. 16 Giotto di Bondone. *Invidia*, ca. 1306. Fresco, 120 x 55 cm. Cappella degli Scrovegni.

Fig. 17 Pieter Huys. *Mujer enfurecida*, 1560. Óleo sobre panel, 64.8 x 50.2 cm. Worcester Art Museum.

Fig. 18 Jacques Callot. *Avaritia* de *Los pecados capitales*, ca. 1618-1625. Aguafuerte y grabado, 6.9 x 4.9 cm. The British Museum.

Fig. 19 Hans Baldung Grien. *Las tres edades y la muerte*, ca. 1541-1544. Óleo sobre tabla, 151 x 61 cm. Museo Nacional del Prado.

Posteriormente, estas autoras extienden la última parte de su declaración y mencionan que, las imágenes de mujeres de edad avanzada están presentes y son representadas en los medios visuales de muchas culturas. Sin embargo, estas imágenes a menudo parecen estar hechas para lucir deliberadamente feas y desagradables dentro de los parámetros de belleza occidental. Como si los signos genéricos de la senescencia se distorsionaran para constituir los estereotipos de la bruja [Fig. 14], la herejía [Fig. 15], la envidia [Fig. 16], la ira [Fig. 17] y la avaricia [Fig. 18]. Y si la representación de la mujer que envejece no está siendo usada en alguno de los términos anteriores, puede estar siendo utilizada como *tempus fugit* [Fig. 19] o, también, la imagen de la anciana puede aparecer desexualizada, al punto de no poder reconocerse con su propio género⁶⁶.

En un rumbo similar, en el artículo “La vieja desnuda. Brujería y abyección”, se menciona:

Mientras la mujer desnuda es una imagen ideal de la amada, de la madre imaginaria o de la diosa; mientras es deseable y se encuentra en época fértil, es tolerada públicamente como objeto artístico y erótico [...] Pero cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto terso, se convierte en objeto abominable y es retirado en silencio de la escena. La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante⁶⁷.

Así mismo, se menciona una diferenciación no solo de la edad, sino del género:

[...] en Occidente, y especialmente en nuestra cultura, católica y heredera de la tradición visual clásica, que es iconográfica y bebe en fuentes de la tradición grecolatina, el cuerpo desnudo del varón es signo de santidad, martirio y despojamiento de lo mundano, y también de un status titánico, fundador, divino [...] Por el contrario, la imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, inestable y evocador de los aspectos más sinestros de lo dionisiaco⁶⁸.

⁶⁶ Varias autoras, “Introduction”, “Alchemy’s Old Wives”, “Silence, Sidelines, and Even Undressed Old Women in the Seventeenth-Century Religious Art”, “Anger, Envy, and Aging”, en *Women, Aging and Art. A Crosscultural Anthology*, 16–61.

⁶⁷ Pilar Pedraza, “La vieja desnuda. Brujería y abyección,” *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atii del XIX Convegno Roma 16–18 settembre 1999*, eds. Antonella Cancellier y Renata Londero (Roma: Unipres, 2001), 6.

⁶⁸ Pilar Pedraza, “La vieja desnuda. Brujería y abyección,” 6.

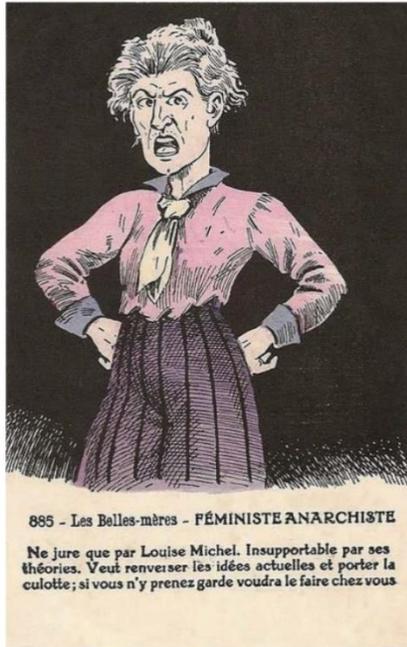


Fig. 20 A. P. Jarry. *Les Belles-mères-Féministe Anarchiste*, ca. 1905. Tarjeta postal, 14 x 9 cm. Archivo de misoginia gráfica y violencia simbólica de Raquel Manchado. Reproducción autorizada por Raquel Manchado.

Fig. 21 A. P. Jarry. *Les Belles-mères*. ca. 1905. Tarjeta postal, 14 x 9 cm. Archivo de misoginia gráfica y violencia simbólica de Raquel Manchado. Reproducción autorizada por Raquel Manchado.

Fig. 22 Rob. Langbein (ilustrador), Marco Marcovici (editor). *Les vieilles filles. La fidèle, la méchante, la pincée, la pommadée (oiseaux rapaces)*, ca. 1908–1914. Archivo de misoginia gráfica y violencia simbólica de Raquel Manchado. Reproducción autorizada por Raquel Manchado.

En tales términos, se devela que, en la historia del arte occidental, la figura de mujer anciana desnuda está en una posición de doble desventaja por su género y su edad. Por un lado, al no ser hombre no puede ser santa⁶⁹. Por otro lado, al no ser una mujer joven no puede ser considerada en términos de belleza o bondad. En resumen, solo le queda ser mundana, pero tan mundana que es abyecta, contaminante, cercana a la muerte y, por lo tanto, ha sobrepasado los límites de su propia sexualidad.

Acercamientos más actuales a la cultura visual también permiten observar que, los tropos de la historia del arte occidental que representan a la mujer anciana de forma negativa han permanecido en la cultura visual. Como es visible en el Archivo de misoginia gráfica y violencia simbólica de Raquel Manchado⁷⁰, la cultura popular del siglo XX retoma la imagen de la bruja, la ira, la herejía y la envidia, de siglos anteriores, para representar a la suegra, la sufragista/feminista [Fig. 20, 21] y la solterona/mojigata [Fig. 22]. Estas imágenes permiten ver que se ha mantenido la representación de la mujer mayor como una figura abyecta, desde la representación de su apariencia manipulada hacia la fealdad en términos occidentales. De la herejía y la envidia se repiten las lenguas largas y la presencia de serpientes en el cabello, manos o boca; de la ira, las hendiduras de la piel marcadas por la repetición del gesto del grito y del fruncido del ceño; y de la bruja, se repiten las escobas, las verrugas, los pelos en la barbilla, la nariz desproporcionada, la transmutación del cuerpo en animal o la compañía de animales como el gato.

Aún en la actualidad, la percepción del envejecimiento sigue estando influenciada por su supuesta contraria: la juventud. La sociedad contemporánea muestra una obsesión por

⁶⁹ En la historia del arte, algunas figuras de mujeres de la tercera edad, como Santa Ana, Santa Isabel y algunas sibilas ancianas, escaparon a los estereotipos de representación ligados a la idea de lo malvado y lo abyecto. Sin embargo, hay que señalar que siempre aparecieron vestidas y en actitud modesta. Así mismo, sus roles y su presencia activa dentro de la esfera pública de sus representaciones fueron en detrimento con el tiempo. Para el siglo XV, la popular representación de Santa Ana como una mujer anciana, profeta y empoderada dentro de la sinagoga, había sido reemplazada por una representación de este personaje como una testigo devota, que observaba la profecía en silencio, sin protagonismo. En un tono similar, la representación de las sibilas como ancianas fue desapareciendo con el tiempo y, para el siglo XVI, las pocas representaciones de estos personajes maduros pasaron a ser marginalizadas dentro de las composiciones pictóricas. Zirka Z. Filipczak, “Silence, Sidelines, and Even Undressed Old Women in the Seventeenth-Century Religious Art”, en *Women, Aging and Art. A Crosscultural Anthology*, 36 – 41.

⁷⁰ Parte de este archivo puede revisarse en las tarjetas postales recuperadas y en las autopublicaciones de Raquel Manchado *¡Vibora!* (2018–2024) y *GG1100* (2024) disponibles en su perfil de Instagram. Raquel Manchado Antorcha, “Antorchaantorcha”, Instagram, consulta 14 de julio, 2024, <https://www.instagram.com/antorchaantorcha/?hl=en>.

preservar la juventud, como lo demuestra el bombardeo de publicidad cosmética enfocada a eliminar las señales de envejecimiento en la piel. Así mismo, esta obsesión se refleja en la existencia de términos que nombran el miedo a dejar de lucir joven (midorexia), el temor a envejecer (gerascofobia) y la discriminación hacia las personas mayores (edadismo). Sin embargo, es notable la ausencia de un término que describa el miedo a ser demasiado joven o a mantener una apariencia eternamente juvenil, lo que sugiere una valorización de la juventud como ideal estético y social.

Pero entonces, dentro de una cultura gerascofóbica y edadista ¿la representación artística del envejecimiento como algo abyecto o pasivo es la única estrategia de representación posible? ¿Cuándo llegemos a la ancianidad solo podremos ser vistas en términos de maldad, pecado, muerte, fealdad, sin género, sin sexualidad, sin agencia o sin fuerza sobre nuestro propio destino?

3.3 La autorrepresentación de una mujer que envejece

Si bien el gesto constante de la historia del arte occidental ha sido representar e historiar a las mujeres ancianas como antónimas de la belleza, hay que tomar en cuenta que existe la posibilidad de modificar los regímenes visuales. Es decir, podemos imaginar de otra manera y, por lo tanto, podemos ver distinto y visualizar imágenes *otras*.

Para elaborar lo anterior, me interesa recuperar el término *tecnología del género* de Teresa de Lauretis. Esta autora señala las técnicas (como el cine) y las estrategias discursivas (como las teorías) configuran al género como una representación. Y esta representación está definida en los términos del sistema sexo-género heterosexual. Por lo que, el universo discursivo y visual de este sistema –hasta el día de hoy– produce, promueve e implanta representaciones del género desde su propia visión⁷¹. En el caso del género femenino, se ha teorizado sobre su representación “[...] como imagen, como el objeto de la mirada voyeurista del espectador” y “[...] como el sitio primario de la sexualidad y del placer

⁷¹ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género,” *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, no. 2 (noviembre 1996) y Teresa de Lauretis, “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género,” *Revista Travesías*, no. 2 (octubre 1994): 111.

visual”⁷². Lo anterior implica que la mujer anciana esté situada en un lugar de desventaja dentro del sistema sexo-genérico, al no encontrarse en una edad reproductiva y, por tanto, “atractiva”.

Sin embargo, de Lauretis también señala que una reconstrucción diferente del género subsiste en los márgenes de los discursos hegemónicos, en las prácticas micropolíticas, en la resistencia subjetiva y en la autorrepresentación⁷³. Y este espacio es donde los autorretratos presentes en la *Enciclopedia de la mujer* trabajan.

Como algunas otras obras de las últimas décadas, la *Enciclopedia de la mujer*, incluye representaciones de mujeres que envejecen que se resisten a caer bajo el estereotipo que las sitúa como antónimas a la belleza⁷⁴. Y esta acción, la realiza desde la autorrepresentación, combinando el autorretrato con la apropiación de imágenes.

Mediante el autorretrato y el gesto como imagen del cuerpo, Limenes se instaure a ella misma como parte del archivo colectivo de imágenes de la “mujer bella”. Desde la particularidad y desde lo irregular, se abre espacio en un lugar que por mucho tiempo ha invisibilizado imágenes con su perspectiva sobre el envejecer. Y, a mi parecer, esto es un signo claramente político sobre el género, la edad y la autodefinición.

Esta obra utiliza el espacio de la resistencia subjetiva, para hacer visible una imagen distinta a la representación del género del sistema sexo-género de occidente. Limenes se sitúa dentro de su pieza, para hablar de su propia experiencia de vida como mujer que envejece. Y, hablando desde su propio punto de vista, se muestra públicamente como ser multidimensional: mujer, envejeciendo y bella. Este actuar, como diría de Lauretis,

⁷² Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, 20.

⁷³ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, 25.

⁷⁴ Autorretratos pictóricos de Joan Semmel, en los cuales se representa desnuda y durante la tercera edad, aparecen interpretados como “La propuesta de belleza en la anciana desnuda” en Rachel Middleman, “Aging and Feminist Art. Joan Semmel’s Visible Bodies,” *Women, Aging and Art. A Crosscultural Anthology*, eds. Frima Fox y Midori Yoshimoto (Nueva York: Bloomsbury, 2022), 166–181. También, en el contexto mexicano, en la serie *Piezas interferidas. Días de artista, días de musa* (2014) María Eugenia Chellet “reclama su representación en el libro *Feminine Beauty* del historiador Kenneth Clark” interviniendo, en algunos momentos, pinturas famosas de la Historia del arte occidental con su imagen como mujer de la tercera edad. Revisar Alejandra Pérez Zamudio ed., *Guía FotoMéxico 2019* (México: Secretaría de Cultura y Centro de la Imagen, 2019), 56.

coexiste concurrentemente y en contradicción con la representación del género normativo a partir de la tensión, de la multiplicidad y la heteronomía⁷⁵.

También me gustaría señalar que, la forma en que Limenes se autoinstaura en el archivo visual de la mujer bella, es a partir de lo que Haizea Barcenilla llama *estrategia traslúcida*. Es decir, la *Enciclopedia de la mujer*, al mostrar una experiencia que resulta vulnerable frente a una visibilidad total, opta por una visibilidad opacada con la intención de estar presente sin ser transparente. Con esta acción, infiltra lo no normativo dentro de la norma⁷⁶.

Esta estrategia es tangible a partir de la identidad paradójica de los autorretratos dentro de la *Enciclopedia*. En ella, Límenes elabora su propia imagen de forma doble. Por un lado, señala su identificación con un paradigma de belleza basado en un ideal, en una abstracción y en un universalismo; y, al mismo tiempo, se muestra como una mujer madura que muestra los signos de su envejecer. Esta acción, agrieta la narrativa hegemónica y universal del arte acerca de la representación de la mujer, utilizando la misma universalidad como una herramienta. Es decir que, al utilizar el canon de belleza femenino (las Venus⁷⁷) y el término “enciclopedia” (un tipo de obra literaria que alude a un intento de recuperación universal del conocimiento), crea una grieta de la cual emerge la figura de la mujer que envejece entendida como bella. Esto permite “hacer florecer la paradoja” en la historia del arte y la cultura visual.

Con esta estrategia, la imagen de la mujer desnuda que envejece se infiltra en el régimen de visibilidad del arte occidental sin suponer una ruptura. Y al mismo tiempo, reclama el derecho de las mujeres maduras y de la tercera edad a ser visibles desligándose de la tradición de la abyección, el pecado y la muerte.

⁷⁵ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, 34.

⁷⁶ Haizea Barcenilla García, “Estrategias traslúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica,” *Boletín de Arte*, núm. 41 (2020): 27–28, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.10196>.

⁷⁷ Otras autoras mexicanas contemporáneas que se han apropiado del motivo de la Venus para autorrepresentarse con la intención de cuestionar el canon de belleza occidental, son Carol Espíndola y María Eugenia Chellet. Espíndola, a partir de la fotografía y el collage, ha realizado las obras *La corteza de Venus* (2014) y *La Atlántida* (2016). Chellet, a partir del humor, el performance y el video, ha realizado las obras *El Vaño de Benux* (2024) y *The Venus Bath* (2020). Para conocer el trabajo de ambas autoras revisar sus portafolios virtuales. “La Atlántida,” Photography, Carol Espíndola, consulta 24 agosto, 2024, <https://carolespindola.com/photography/la-atlantida/> y “Video,” María Eugenia Chellet, consulta 14 de agosto, 2024, <https://eugeniachellet.weebly.com/viacutede.html>.

4. La obra dentro del circuito artístico mexicano

Para este último capítulo me interesa señalar que, no solo la *Enciclopedia de la mujer* visualiza cuerpos otros al agrietar la cultura visual. Sino que es una obra que se hace visible gracias a una serie de agentes que han volteado a ver la grieta en vez de tajarla. Por lo tanto, mi objetivo es abordar la forma en que la *Enciclopedia de la mujer* se inserta dentro del circuito artístico mexicano, prestando atención a las personas, discursos e instituciones que permitieron su visualización. Para llegar a mi cometido, he realizado una biografía de la *Enciclopedia de la mujer*, para mostrar la forma en que esta pieza, desde su publicación, ha gozado de visualización y reconocimiento en distintas instituciones de formación académica y divulgación de las artes.

Para comenzar, esta pieza fue concebida y desarrollada en el contexto de las artes visuales. Su autora, Bela Limenes, la creó como parte de su proyecto de titulación para obtener la Maestría en Artes Visuales en Universidad de Morelos, logrando una calificación con mención honorífica en el 2014.

Posteriormente, en 2016, la obra participó y fue seleccionada por el Centro de la Imagen como parte de la XVII Bienal de Fotografía⁷⁸, donde también recibió una mención honorífica. Esto, devino en la exhibición de ocho de sus láminas durante la Bienal y en la adquisición de esta versión fragmentaria de la obra por parte del Centro de la Imagen, donde aún se conserva como parte de su colección.

⁷⁸ La Bienal de Fotografía es un certamen organizado por el Centro de la Imagen que tiene como propósito reconocer e impulsar la producción fotográfica del país y construir una memoria de la escena fotográfica contemporánea mexicana. Centro de la Imagen, “Bienal de fotografía,” Gobierno de México, consulta 20 de julio, 2024, <https://ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia-2022/>. La edición de la Bienal XVII, de la cual la *Enciclopedia de la mujer* formó parte, fue titulada “Anacronismo de las imágenes: Documentos y recuperaciones”. Para conocer la convocatoria de la bienal revisar “XVII Bienal de Fotografía 2016”, AAVI Blog, publicado 17 de diciembre, 2015, <https://aavi.net/blog/2015/12/17/xvii-bienal-de-fotografia-2016/>. Para conocer los textos curatoriales, el acta del jurado y la selección de obra de esta entrega Centro de la imagen, referirse a *XVII Bienal de Fotografía*, 8–23.

Cabe resaltar que esta edición de la Bienal se realizó bajo la curaduría de Amanda de la Garza y Noé Irving Domínguez Rodríguez; y con el jurado integrado por Patricia Elena Mendoza Ramírez, Yoshua Okón Gurvich e Yvonne Venegas Percevault. Y estuvo enfocada a la exploración de los usos y prácticas fotográficas atestiguadas en ese momento. Bajo este enfoque, la Bienal se vio envuelta en una polémica que la llevó a ser conocida como “la bienal de la ruptura”, a pesar de que, como menciona Juan Carlos Mejía Rosas, lo que se veía como una ruptura era, en realidad, la incomodidad con una constante que se hizo irremediamente visible en la exhibición⁷⁹. Este malestar se vio fundado, por un lado, en que la curaduría de la bienal estuvo soportada en una mirada hacia la fotografía desde prácticas del arte contemporáneo. Y, por otro lado, en que cierto sector del público de la bienal esperaba una muestra en términos de un paradigma distinto de la fotografía. Es decir, existió un choque entre los que esperaban una selección de obra fotográfica evaluada a partir de su nitidez, detalle, belleza y concordancia con lo visible; y la entrega, que demostró que la definición de lo que es “la fotografía” tiene fronteras borrosas⁸⁰.

Como respuesta al debate generado por esta emisión de la Bienal y también para presentar de forma más extendida a las obras seleccionadas y los parámetros curatoriales de la exhibición, el Centro de la Imagen realizó una serie de actividades para entablar el diálogo con las comunidades fotográficas sobre las distintas posturas acerca de la Bienal y la fotografía. Como parte de estas actividades, se llevaron a cabo una serie de conversatorios, entre ellos, el titulado “La mirada intersubjetiva. Género e intimidad”⁸¹ incluyó la presentación de la *Enciclopedia* por parte de Bela Limenes.

También hay que tomar en cuenta que, a pesar de las charlas paralelas, el debate sobre la Bienal ya había velado, en cierta medida, a las obras seleccionadas que no formaban parte de la polémica. Entre estas obras polémicas podría haberse encontrado la *Enciclopedia*. Sin embargo, esta obra no pasó desapercibida por el público y la crítica y, en algunos

⁷⁹ Juan Carlos Mejía Rosas, “La semejanza, apuntes sobre la fotografía a partir de la XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen” (Tesis de licenciatura, UNAM, 2019), 36.

⁸⁰ Juan Carlos Mejía Rosas, “La semejanza, apuntes sobre la fotografía a partir de la XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen,” 35.

⁸¹ Centro de la Imagen, “La mirada subjetiva. Género e intimidad,” Youtube, publicación 2 de marzo de 2019, video, 1:20:46, https://www.youtube.com/watch?v=X3UlhfUbtFE&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Farchivo.ci.cultura.gob.mx%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title

análisis sobre la Bienal, fue reconocida como parte de las “excelencias” de la muestra⁸², uno “de los tres mejores trabajos seleccionados en las menciones de honor”⁸³ y una obra “destacable por su honesto manejo de la cámara hacia su propia piel madura”⁸⁴.

También me interesa mencionar que, considero la posibilidad de que la *Enciclopedia de la mujer* haya sido seleccionada dentro de la Bienal, en parte, gracias a un marcado interés en generar un discurso curatorial específico y por el perfil del jurado. Por un lado, Amanda de la Garza, e Irving Domínguez demostraron, con su texto curatorial, una inclinación por retomar propuestas que se expandieran más allá de la idea de lo fotográfico, hacia la noción de imagen. Así mismo, se dejó ver en este mismo texto y en los diálogos con artistas que el tema del anacronismo (pensado como la conjugación de temporalidades en las imágenes fotográficas) y de la mirada subjetiva en relación con el género y la intimidad, fueron ejes centrales en la estructuración de su curaduría⁸⁵. Esto pudo haber influenciado en gran medida la selección de la *Enciclopedia de la mujer* dentro de la Bienal, ya que se trata de una obra que trabaja hábilmente estas cuestiones.

Por otro lado, una de las integrantes del jurado, la fotógrafa Yvonne Venegas, ha demostrado a partir de su práctica fotográfica una correspondencia temática con la obra de Limenes. La configuración de la representación de la feminidad, la autorrepresentación y la recuperación de imágenes de archivo, son temas que comparten el trabajo fotográfico de Venegas y la *Enciclopedia de la mujer*. Ejemplo de esto, es su serie de fotografías titulada *El lápiz de la naturaleza*, presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo 2018 y publicada como fotolibro en 2020. Sobre esta serie, Venegas menciona en una entrevista: “Me interesó investigar lo performático de la pose”⁸⁶ y añade:

⁸² José Antonio Rodríguez, “Ignorancias y saberes en la XVII Bienal de Fotografía,” Confabulario. consulta 20 julio, 2024, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/ignorancias-y-saberes-en-la-xvii-bienal-de-fotografia/>.

⁸³ Chema Sanmorán, “Analizamos la fotografía contemporánea que nos llega desde México a través de la XVII Bienal de Fotografía,” Xataka foto, consulta 20 julio, 2024, <https://www.xatakafoto.com/eventos/analizamos-la-fotografia-contemporanea-que-nos-llega-desde-mexico-a-traves-de-la-xvii-bienal-de-fotografia>.

⁸⁴ Blanca Ruiz, “XVII Bienal de fotografía. La artificiosa experimentación,” *Cuarto Oscuro*, febrero-marzo, 2017, 53.

⁸⁵ Un comentario concordante con esta postura puede encontrarse en Mejía Rosas, “La semejanza,” 18-19.

⁸⁶ “Yvonne Venegas: La pose y la modelo,” Tempestad, publicación 3 de octubre, 2019, <https://www.latempestad.mx/yvonne-venegas-fotos/>.

La práctica de la pose surgió a partir de la fotografía. En la pintura lo que existía eran gestos, la inmovilidad de una postura, por decirlo de alguna forma. [...] ¿Qué es lo que construye lo femenino?, ¿qué es lo que nos ha enseñado cómo se ven las mujeres? Las mujeres que son nuestros modelos de belleza, ¿de dónde sacaron su feminidad?, ¿quién la inventó?, ¿la inventaron ellas o los fotógrafos?⁸⁷.

Esta serie de reflexiones acerca de la representación de la feminidad, la pose y la performatividad de Yvonne Venegas; así como el interés por los temas de anacronismo, género e intimidad de la co-curaduría de Amanda de la Garza e Irving Domínguez, me permiten considerar a la *Enciclopedia de la mujer* como una obra que se adecuaba a los intereses del jurado y que explica su selección.

Dejando de lado el tema de Bienal por un momento –y continuando con la biografía de la *Enciclopedia*– debo señalar que esta obra también fue incluida en la exposición individual de Bela Limenes *Desde los poros*, presentada en el Museo de la Mujer de la UNAM en 2019. Esta exposición constituyó una retrospectiva de la producción artística de Limenes en torno al autorretrato, ofreciendo una visión integral del trabajo de la trayectoria de la artista en los campos de la fotografía y los libros de artista.

Cabe resaltar que la muestra recién mencionada, a la vez, formó parte del festival FotoMéxico 2019, organizado por el Centro de la Imagen. Esta edición del festival estuvo dedicada a las mujeres, tomando en cuenta la reflexión sobre la fotografía desde una perspectiva de género y las manifestaciones feministas de las cuales el país estaba siendo testigo. Dentro de este festival, la obra de Límenes se vio inscrita en los términos del cuestionamiento de una concepción homogénea de la mujer y de lo femenino. Es así, que la exhibición *Desde los poros* (que incluyó a la *Enciclopedia*) formó parte del apartado “Cuerpos situados” del catálogo del festival FotoMéxico, compartiendo espacio con obra de Nan Goldin, Yvonne Venegas, entre otras⁸⁸.

Eventualmente, y también dentro de las actividades del Centro de la Imagen, la obra fue de nuevo revisada desde la enunciación de su autora, pero ahora como parte del

⁸⁷ “Yvonne Venegas: La pose y la modelo.”

⁸⁸ Revisar el texto introductorio del Festival Internacional de Fotografía FotoMéxico 2019 y el texto introductorio del Encuentro Internacional de Fotografía 2019 en *Guía FotoMéxico 2019*, 32–38 y 240–244.

conversatorio “El gesto de representarse a sí mismo”⁸⁹. Esta charla en línea formó parte del *Ciclo 8M: Mujeres, miradas e imaginarios*, el cual tuvo lugar del 2 de marzo al 9 de abril de 2021, en el marco de las actividades que realizó la Secretaría de Cultura del Gobierno de México para conmemorar el Día internacional de la mujer. Un año antes, en el 2020, la *Enciclopedia* también había sido exhibida en el gabinete de la Galería José María Velasco bajo las actividades de conmemoración del Día de la Mujer.

Por otro lado, la *Enciclopedia de la mujer* también ha sido socializada, en tenor de su cualidad como fotolibro, en el Segundo Encuentro de Miradas al Fotolibro, organizado por Celeste Alba Iris. Dentro de las actividades del festival, se desarrolló la clase magistral *Objetualidad y materialidades posibles en la narrativa visual por Bela Limenes*⁹⁰, en la cual, Limenes habla de los libros de artista de su portafolio, entre ellos, la *Enciclopedia de la mujer*. Dentro de este evento la autora comparte sus intenciones, el proceso de creación y los materiales que utilizó para el fotolibro. Cabe resaltar que, este encuentro se desarrolló como ejemplo de ejercicio de descentralización. Esto, gracias a que no solo se gestionó en San Luis Potosí (en vez de CDMX) sino que, también, fue un evento cuya plataforma virtual y transmisión en vivo permitieron la participación de personas localizadas en distintos puntos del país y de Latinoamérica.

Sobresale que en varias de las ocasiones ya mencionadas (la *XVII Bienal de fotografía*, la exposición *Desde los poros*, el *Festival FotoMéxico 2019*, el *Ciclo 8M: Mujeres, miradas e imaginarios* y la exhibición en la Galería José María Velasco) el objeto ha formado parte de discursos acerca de la fotografía mexicana y/o del género en un contexto que manifiesta interés por la revisión de estos dos temas.

Por último, un texto asociado a la *Enciclopedia de la mujer* es una cuartilla escrita por Blanca Ruiz, quien, poéticamente en cuatro párrafos y una línea, realiza una descripción de la pieza desde la revisión de las imágenes contenidas en la misma y a partir del

⁸⁹ Centro de la Imagen, “Charla en línea: El gesto de representarse a sí mismo con Bela Limenes,” Youtube, publicación 24 de marzo de 2021, video 1:08:48, <https://www.youtube.com/watch?v=hz0rouwCjfE>.

⁹⁰ Miradas al fotolibro, “Objetualidad y materiales posibles en la narrativa visual por Bela Limenes.”

portafolio de Limenes⁹¹. Sin embargo, no tengo conocimiento de para qué evento o actividad fue utilizado este texto.

Los discursos institucionales con los que mi objeto de estudio se ha relacionado, me han permitido observar que, dentro de las instituciones museales, de formación y de divulgación artística, la obra es catalogada en términos de perspectiva de género, fotografía mexicana contemporánea, autorretrato, libro de artista y fotolibro. Y las instituciones que han estado involucradas en su creación, visualización y revisión han sido, en mayor medida, el Centro de la imagen y el Festival Miradas al Fotolibro.

Por otro lado, cabe resaltar que los agentes que han participado en su socialización pública han sido Bela Limenes (autora), Carlos Palacios (curador, colega y docente de la autora), Blanca Ruiz (historiadora del arte, colega y docente de la autora), Celeste Alba Iris (creadora de Miradas al fotolibro y artista) y el comité curatorial y jurado de la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen.

Por otro lado, una revisión historiográfica sobre fotografía realizada por mujeres artistas que envejecen, dentro de la cual la *Enciclopedia* se inserta, me permitió observar que, en el contexto de la exhibición artística mexicana, obra acerca de la vejez y el envejecer ha comenzado a ser seleccionada en revisiones críticas de colecciones museales desde la perspectiva de género, gracias a esfuerzos de revisiones feministas de la Historia del Arte.

Como parte de lo anterior, puedo señalar distintos momentos en que obra sobre el envejecer, realizada por mujeres artistas maduras o de la tercera edad, se ha hecho presente en el circuito artístico mexicano en el contexto de esta década. Por ejemplo, la serie fotográfica *Cárcel de los sueños* (1990) de Vida Yovanovich fue recuperada, en 2022, en la exhibición *(Re) generando. Narrativas e imaginarios. Mujeres en diálogo*⁹². Así mismo, las exposiciones *Días de artista, días de musa* de María Eugenia Chellet y la exhibición

⁹¹ Blanca Ruiz, “Textos de exposiciones,” Bela Limenes, consulta diciembre 2023, <https://belalimenes.blogspot.com/p/textos-de-exposiciones.html>.

⁹² Dina Comisarenco Mirkin, Karen Cordero et al., *(Re)generando. Narrativas e imaginarios. Mujeres en diálogo* (México: Museo Kaluz, 2022), 50.

Desde los poros de Bela Limenes, formaron parte del Festival de FotoMéxico 2019 Mujeres⁹³.

Por otro lado, para las series fotográficas *Re-producción. La revolución de la mujer madura*⁹⁴ y *Re-producción 2022*⁹⁵, Eugenia Couoh, convocó a mujeres de edad madura para reflexionar sobre el proceso de envejecimiento. Cabe resaltar que este proyecto ha sido exhibido, en las ciudades de Puebla, Tlaxcala y Barcelona bajo la curaduría feminista de Claudia Castelán.

Otro proyecto fotográfico autorreferencial sobre la vejez femenina es *Punto ciego*, de Isolina Peralta. El cual, de hecho, compartió espacio con la *Enciclopedia de la mujer* dentro de las menciones honoríficas de la selección de la XVII Bienal de Fotografía⁹⁶.

También, en el contexto de las publicaciones periódicas sobre arte, en 2018 la revista feminista mexicana *Hysteria!* realizó tres números dedicados al envejecer. En estas ediciones se recuperaron obras realizadas por mujeres y hombres que tenían por protagonista el tema del envejecimiento femenino. Algunas de las piezas incluidas que utilizan fotografía son *Madre* (2017) de Elizabeth Ross, *Atadura de años, selfie novela* (2016) de Elizabeth y Alonso Ross; la serie *Sagrario* realizada por Ignacio Guerrero en colaboración de Sagrario Silva, la serie *Piel* de Sandra Petrovich y *Huesitos* (1992–1995) de Mónica Mayer.

⁹³ Cabe resaltar que en esta edición de FotoMéxico, la obra de Maria Eugenia Chellet es leída en términos compartidos con la obra de Bela Limenes. En la presentación de la publicación, se menciona “Maria Eugenia Chellet vincula su vida íntima con la esfera pública a través del cuestionamiento de la representación de la mujer en la Historia del Arte, donde activa memorias y vivencias de su relación con la juventud, el erotismo, la maternidad y la vejez”. Mientras que, sobre la exposición *Desde los Poros* se menciona “Este proyecto de investigación, que desarrollé a lo largo de tres años, está conformado por retratos de mi cuerpo desnudo para trascender de lo privado a lo público y una *Enciclopedia* donde se establecen diálogos entre las representaciones de la mujer a través de la Historia del Arte y mis autorretratos”. Revisar *Guía FotoMéxico 2019*. 56–59 y 99–93.

⁹⁴ Eugenia Couoh, “Re-producción,” Eugeniacoouh, consulta 20 julio 2024, <https://eugeniacoouh.com/re-produccion/>.

⁹⁵ Eugenia Couoh, “Re-producción 2022,” Eugeniacoouh, consulta 20 julio 2024, <https://eugeniacoouh.com/re-produccion-la-revolucion-de-la-mujer-madura/>.

⁹⁶ “Punto ciego,” xvii bienal de fotografia, Centro de la imagen, consulta 25 julio 2024, <https://archivo.ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/galeria/isolina-peralta.html>.

Por último, más allá de recuperar únicamente trabajo fotográfico, me interesa mencionar a Ana Gallardo, una artista argentina residente en México, quien ha abordado los temas del envejecer y la vejez a través de diversos ejercicios individuales y colectivos durante los últimos años. Entre sus obras con mayor visibilidad se encuentra *La escuela del envejecer* (2016 a la fecha), la cual ha implicado a una amplia red de colaboradores y varias actividades en distintos momentos y espacios. Esta obra se erige como un proyecto de largo aliento que, a partir del enfoque participativo y colaborativo, propicia el diálogo intergeneracional, en el cual las experiencias, conocimientos y deseos de las personas ancianas, se ponen en primer término.

No obstante, es importante mencionar que otras dos piezas de Gallardo acerca de la vejez, las tituladas *Extracto para un fracasado proyecto* (2011–2024) y *Estela 1946/2011* (2011) expuestas y retiradas del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), también han ganado atención en la esfera pública. Sin embargo, en este caso ha sido a raíz de una controversia y –necesario– debate en torno a la representación de personas vulnerables y la responsabilidad ética de los artistas y museos con relación a la exhibición de estas obras⁹⁷.

Tomando en cuenta la lista de obras y exhibiciones que acabo de mencionar, ¿la incipiente aparición de interés en los temas del envejecimiento femenino en el arte significa que las instituciones están tomando en cuenta a las mujeres artistas maduras y ancianas como interlocutoras?, ¿a quiénes les está dando voz?, ¿cómo las están escuchando?, ¿qué medidas se contemplan para propiciar curadurías y exhibiciones responsables sobre estos temas?

⁹⁷ Para conocer más acerca del desarrollo de los eventos relacionados con la polémica en torno a la obra de Ana Gallardo en el MUAC, se recomienda consultar las siguientes fuentes: Reporte Indigo, “Refugio Casa Xochiquétzal denuncia exposición en MUAC por difamación,” publicación 11 de octubre, 2024, video, 07:32, <https://www.youtube.com/watch?v=oqsLkMWXtp4>., Carlos S. Maldonado, “El MUAC cierra acceso a una pieza de la artista Ana Gallardo tras la polémica abierta por una obra sobre la prostitución,” El País, publicación 14 de octubre, 2024, <https://elpais.com/mexico/2024-10-14/el-muac-cierra-una-exposicion-de-la-artista-ana-gallardo-tras-la-polemica-abierta-por-una-obra-sobre-la-prostitucion.html>., Casa Xochiquétzal, Comunicado de la Coordinación de Difusión Cultural MUAC, Facebook, publicación 15 de octubre, 2024, <https://www.facebook.com/share/p/1GKKbhSfJ1/>.

El Centro de la Imagen (una de las instituciones que hizo visible a la *Enciclopedia*) realizó, en 2023, una muestra donde recopiló la historia de la Bienal de Fotografía en datos. Estos mostraron, a manera de infografía, distinta información sobre el género y la edad de sus seleccionados y premiados.

Los datos reflejaron que solo 33% de las personas seleccionadas en las distintas emisiones de la Bienal son mujeres y tan solo el 22% llegan a ser premiadas. Y también, se deja ver que la edad promedio de los artistas seleccionados es de 34 años; que el rango de edad de mayor participación, en el periodo del 2010 al 2023, es de 30 a 44 años; y, que las personas premiadas tienden a estar, por gran mayoría, entre los 25 y 39 años; mientras que las personas menos premiadas son los menores de 19 años y los mayores de 50 años⁹⁸.

Aunque la infografía en cuestión se limita a presentar datos específicos de la Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, y no ofrece una visión general de todas las instituciones artísticas en México, sí proporciona una perspectiva reveladora sobre la visibilidad de las artistas de la tercera edad en uno de los espacios más prominentes del país en materia de investigación, formación y divulgación de la fotografía. En este sentido, los datos sugieren que las mujeres adultas mayores tienen una presencia escasa en este ámbito, lo que plantea interrogantes sobre la representación y el reconocimiento de este grupo demográfico en el contexto artístico mexicano.

Por otro lado, la controversia suscitada por la obra de Gallardo en el MUAC, pone en evidencia la aún necesaria discusión sobre la forma en que las personas de la tercera edad son representadas en los museos. Y me refiero no solo a la forma en la que aparecen representadas visualmente, sino también a quiénes son las personas que las instituciones museales seleccionan como voces autorizadas para hablar de estos temas. Desde mi perspectiva, la responsabilidad de las instituciones museales, de exhibición, de investigación, e incluso, de creación artística, aún tienen un largo camino por delante para reflexionar sobre estos cuestionamientos y también para realizar acciones que cimenten las

⁹⁸ Centro de la Imagen “Material de consulta,” Bienal del Fotografía 2023, Centro de la Imagen, consulta 4 de agosto, 2023, <https://ci.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2023/10/BIENAL-INFO-VERTICAL-2.pdf>.

bases para obras, investigaciones y ejercicios curatoriales más comprometidos, críticos, inclusivos y sobre todo éticos.

No obstante, regresando al tema de la *Enciclopedia de la mujer*, me parece muy buen indicio que, pese a los datos existentes, esta obra ha conseguido no solo visibilizarse, sino también obtener reconocimiento en el circuito artístico mexicano. Lo anterior, gracias a la calidad artística de la pieza, a su capacidad para hacer que el público se identifique con ella, y también a una serie de transformaciones en la estructura del sistema del arte. Estos cambios han permitido que se voltee la mirada hacia la producción artística de las mujeres artistas, en tenor de perspectivas de género y feminismo, dejando claro que algunas instituciones están comenzando a cuestionar sus parámetros de selección y, en algunos casos, abriéndose a nuevos temas y voces, desde una perspectiva de género.

Conclusiones

Con este ensayo he buscado comunicar mis reflexiones a partir de la investigación sobre la representación histórica de las mujeres que envejecen, invitando a una relectura crítica de la historia del arte, mediante el análisis de la *Enciclopedia de la mujer* desde una mirada influenciada por los estudios de la cultura visual y los feminismos.

Después de investigar esta pieza, concluyo que se trata de un ejemplo de la capacidad del arte para desestabilizar narrativas dominantes y crear nuevas formas de significación a partir de las imágenes.

Esta obra desafía las convenciones tradicionales del objeto libro y de la representación visual del género femenino. Por un lado, pone en entredicho la linealidad narrativa y visual de los libros comunes, a partir de la lectura asociativa de secuencias de imágenes. Al presentarse como una totalidad que emerge de la suma de sus partes, la *Enciclopedia de la mujer* se constituye como un relato visual acerca del anacronismo de la imagen. Y, por otro lado, esta obra utiliza los gestos corporales asociados a la feminidad como una herramienta. Relacionando imágenes de la feminidad con un cuerpo que envejece, pone en duda la representación visual de las mujeres únicamente a partir de corporalidades jóvenes.

Esta obra reta a la representación canónica de la feminidad y la belleza en la historia del arte, al mostrar imágenes de un cuerpo avejentado que se resiste a ser considerado como antónimo de la belleza. A través de la autorrepresentación y la apropiación de imágenes, la autora de este libro se instaaura en el archivo visual colectivo de "la mujer bella", desafiando la norma occidental que obstaculiza la visualidad de cuerpos de mujeres envejecidas.

Considero que la *Enciclopedia de la mujer* es parte de una serie de acciones, desde la práctica artística contemporánea, que busca deconstruir la representación de las mujeres bajo estereotipos universalistas. Entiendo esto como un signo político sobre el género, la

edad y la autodefinición, que reclama el derecho de las mujeres que envejecen a ser visibles y rechaza la tradición de la abyección, el pecado y la muerte sobre sus cuerpos.

A partir de una estrategia traslúcida, esta pieza juega con el canon para infiltrar imágenes no normativas en el régimen de visibilidad. Y, sumando los esfuerzos de distintos agentes del circuito del arte mexicano, esta obra se hace visible, dentro de la estructura del sistema del arte del país, en el contexto de una serie de transformaciones detonadas por la perspectiva de género y el nuevo paradigma del arte contemporáneo.

Como mencioné en la introducción de este ensayo, acercarme al tema de las mujeres artistas contemporáneas que representan su envejecer, me permitió vislumbrar distintas autoras y diversos caminos para investigar aquello que emerge de los pliegues y las grietas ¿Qué otras arrugas e irregularidades de la historia del arte contemporáneo faltan por voltear a ver?, ¿qué otras historias veremos florecer de esas grietas?

Como historiadora del arte, encuentro imperativo seguir buscando, socializando e investigando autorrepresentaciones de mujeres que envejecen y de mujeres ancianas. No solo “dejarlas hablar” como si ellas no estuvieran ya tomando agencia y hablando por ellas mismas, sino realmente escuchar y reflexionar lo que nos muestran. Así mismo, considero importante seguir reflexionando en torno a la no universalidad y la no neutralidad de la enunciación de las distintas mujeres creadoras. Como historiadoras, vamos atrasadas en la escucha de la polifonía de voces de mujeres situadas en lugares no hegemónicos. Mujeres atravesadas no solo por la edad, sino por factores de clase, raza, orientación sexual, etc.

Al final, este ha sido, tan solo, el primer acercamiento a una investigación más profunda que deseo continuar.

Entrevistas

Limenes, Bela. “Entrevista con Bela Limenes: La Enciclopedia de la mujer.” Entrevista por Karina Alhelí Quezada Gómez. 30 de noviembre, 2023. Audio, 01:31:09. Audio disponible por solicitud.

Archivos, fondos y colecciones

Archivo de misoginia gráfica y violencia simbólica / Raquel Manchado. Madrid, España.

Archivo personal / Bela Limenes. Yaax Hal, Valladolid, Yucatán, México.

Centro de Documentación “Clementina Díaz y de Ovando” / Museo de la Mujer. República de Bolivia 17, Centro, CP 06010, Cuauhtémoc, Ciudad de México

Fondo *Bienales de fotografía* / Acervo del Centro de la Imagen. Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, Ciudad de México, México.

Fondo *Folio.Fotolibro contemporáneo* / Acervo del Centro de la Imagen. Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, Ciudad de México, México.

Repositorio del Centro de la Imagen. “XVII Bienal de Fotografía.” Historial de exposiciones. Consulta octubre, 2023.

https://repositorio.ci.cultura.gob.mx/exposiciones/xvii-bienal-de-fotografia-2/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=13&source_list=collection&ref=%2Fexposiciones%2F.

Referencias

AAVI Blog. “XVII Bienal de Fotografía 2016.” Publicado 17 de diciembre, 2015.

<https://aavi.net/blog/2015/12/17/xvii-bienal-de-fotografia-2016/> .

Báez Rubí, Linda. *Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Un viaje a las fuentes.* 2 vols.

Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2021.

Barcenilla García, Haizea. “Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica.” *Boletín de Arte*, núm. 41 (2020): 23-32.

<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2020.v41i.10196>.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Madrid: Katz Editores, 2007.

Berger, John. *Modos de ver.* Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2005.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Buenos Aires: Paidós, 2002.

Cambridge Dictionary. “Middle age.” Consulta 4 de noviembre, 2024.

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/middle-age>.

Carol Espíndola. “La Atlántida.” Photography. Consulta 24 agosto, 2024,

<https://carolespindola.com/photography/la-atlantida/>

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros.* México: CONACULTA, Dirección General de Publicaciones / Tumbona Ediciones, 2012.

Casa Xochiquétzal. Comunicado de la Coordinación de Difusión Cultural MUAC, Facebook. Publicación 15 de octubre, 2024.

<https://www.facebook.com/share/p/1GKKbhSfJ1/>.

Centro de la Imagen. *XVII Bienal de Fotografía.* Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Centro de la Imagen: 2016. https://issuu.com/c_imagen/docs/bienalxvii-catalogomedia.

Comisarenco Mirkin, Dina; Cordero, Karen et al. *(Re) generando. Narrativas e imaginarios. Mujeres en diálogo* (México: Museo Kaluz), 2022.

Couoh, Eugenia. Eugeniacoouh. “Re–producción.” Consulta 20 julio, 2024. https://eugeniacoouh.com/re_produccion/.

Couoh, Eugenia. Eugeniacoouh. “Re–producción 2022.” Consulta 20 julio, 2024. <https://eugeniacoouh.com/re-produccion-la-revolucion-de-la-mujer-madura/>.

Centro de la Imagen. “Charla en línea: El gesto de representarse a sí mismo con Bela Limenes.” Youtube. Publicación 24 de marzo, 2021. Video 1:08:48. <https://www.youtube.com/watch?v=hz0rouwCjfE>.

Centro de la imagen. “Enciclopedia de mujer.” XVII Bienal de Fotografía. Consulta 15 de julio, 2022. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/galeria/bela-limenes.html>.

Centro de la Imagen. “Material de consulta.” Bienal del Fotografía 2023. Consulta 4 de agosto, 2023. <https://ci.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2023/10/BIENAL-INFO-VERTICAL-2.pdf>.

Centro de la Imagen. “La mirada subjetiva. Género e intimidad.” Youtube. Publicación 2 de marzo de 2019. Video 1:20:46. https://www.youtube.com/watch?v=X3UIhfUbtFE&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Farchivo.ci.cultura.gob.mx%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title.

Centro de la imagen. XVII bienal de fotografía. “Punto ciego.” Consulta 25 julio, 2024. <https://archivo.ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/galeria/isolina-peralta.html>.

Cusicanqui, Silvia Rivera. *Sociología de la imagen.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

de Lauretis, Teresa. “La tecnología del género.” *Mora, Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, no. 2 (noviembre 1996): 6-34.

de Lauretis, Teresa. “La violencia de la retórica. Consideraciones sobre representación y género.” *Revista Travesías*, no. 2 (octubre 1994): 103–125.

Delgado, Juan; Gutiérrez, Lourdes; Lafuente, Purificación. *Introducción a las obras de consulta*, Madrid: Gobierno de España / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Biblioteca Nacional de España, 2016.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

Elvira, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.

Fernández, Horacio, com. *Libros que son fotos, fotos que son libros*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro de Documentación y Biblioteca, 2013.

Fernández, Horacio. “Una invitación a pensar con la mirada.” *CUADERNILLO 004. Fotos en libros, libros de fotos*, editado por Horacio Fernández, 9–10. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Centro de la Imagen, 2019.

https://issuu.com/c_imagen/docs/ci_004_cuadernillos_fotosenlibros.

Fox, Frima y Yoshimoto, Midori, eds. *Women, Aging and Art. A Crosscultural Anthology*. Nueva York: Bloomsbury, 2022.

Gabara, Esther. “Gestos, prácticas y proyectos: re–visiones [latino]americanas de la cultura visual y los estudios del performance.” En *Culturas visuales desde América Latina*, coordinado por Dorotinsky y Lozano. México: IIE–UNAM, 2022.

Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb, 2016.

Gobierno de México. “Bienal de fotografía.” Centro de la Imagen. Consulta 20 de julio, 2024. <https://ci.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia-2022/>.

Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I–Z)*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Karina A. Quezada. Behance. Consulta 14 de agosto, 2024.

https://www.behance.net/aegean_quezada.

Limenes, Bela. Blogspot. “Bela Limenes.” Consulta agosto, 2024.

<https://belalimenes.blogspot.com/>.

Limenes, Bela. “Hasta los poros.” Tesis de Maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2014.

Linn, Nancy. “Women Artist’s Books.” *Woman’s Art Journal* 3, no. 1 (Primavera – Verano, 1982): 27. <https://www.jstor.org/stable/1357925>.

López Fernández, María. “Odaliscas. Orientalismo, desnudo y arte moderno.” *Catálogo de la exposición Odaliscas. De Ingres a Picasso*. España: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2001.

Manchado Antorcha, Raquel. Instagram. “Antorchaantorcha.” Consulta 14 de julio, 2024, <https://www.instagram.com/antorchantorcha/?hl=en> .

María Eugenia Chellet. “Video.” Consulta 14 de agosto, 2024.

<https://eugeniachellet.weebly.com/viacutededeo.html>.

Martín Crespo, Bibiana. “El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras.” *Anales de Documentación* 15, no. 1 (2012): 1–25.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>.

Mejía Rosas, Juan Carlos. “La semejanza, apuntes sobre la fotografía a partir de la XVII Bienal 2016 del Centro de la Imagen.” Tesis de licenciatura, UNAM, 2019.

Miradas al fotolibro. “Objetividad y materiales posibles en la narrativa visual por Bela Limenes.” Youtube. Publicación 21 de septiembre, 2021. Video 1:56:45.

<https://www.youtube.com/watch?v=UIf7Jvi1QYE>.

Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia.* Buenos Aires: Sans Soleil, 2016.

Pedraza, Pilar. “La vieja desnuda. Brujería y abyección.” *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atii del XIX Convegno Roma 16–18 settembre 1999*, editado por Antonella Cancellier y Renata Londero, 5–18. Roma: Unipres, 2001.

Real Academia Española. “Grieta.” Consulta noviembre 2023. <https://dle.rae.es/grieta>.

Reporte Indigo. “Refugio Casa Xochiquétzal denuncia exposición en MUAC por difamación.” Youtube. Publicación 11 de octubre, 2024, video, 07:32, <https://www.youtube.com/watch?v=oqsLkMWXtp4>.

Ribeiro, Djamilia. *Lugar de Enunciación.* Tumbalacasa.

Rodríguez, José Antonio. “Ignorancias y saberes en la XVII Bienal de Fotografía.” Confabulario. Consulta 20 julio, 2024. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/ignorancias-y-saberes-en-la-xvii-bienal-de-fotografia/>.

Ruiz, Blanca. “XVII Bienal de fotografía. La artificiosa experimentación.” *Cuarto Oscuro*, febrero–marzo, 2017.

S. Maldonado, Carlos. “El MUAC cierra acceso a una pieza de la artista Ana Gallardo tras la polémica abierta por una obra sobre la prostitución.” El País. Publicación 14 de octubre, 2024. <https://elpais.com/mexico/2024-10-14/el-muac-cierra-una-exposicion-de-la-artista-ana-gallardo-tras-la-polemica-abierta-por-una-obra-sobre-la-prostitucion.html>.

Sanmorán, Chema. “Analizamos la fotografía contemporánea que nos llega desde México a través de la XVII Bienal de Fotografía.” Xataka foto. Consulta 20 julio, 2024. <https://www.xatakafoto.com/eventos/analizamos-la-fotografia-contemporanea-que-nos-llega-desde-mexico-a-traves-de-la-xvii-bienal-de-fotografia>.

Tempestad. “Yvonne Venegas: La pose y la modelo.” Publicación 3 de octubre, 2019, <https://www.latempestad.mx/yvonne-venegas-fotos/>.

Thatcher, Laurel; et. al. *Tangible Things. Making History through Objects*. New York: Oxford University Press, 2015.

The Warburg Institute. “Bilderatlas Mnemosyne | Final versión.” Consulta 04 de agosto, 2024. <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>.

Zamudio, Alejandra, ed. *Guía FotoMéxico 2019*. México: Secretaría de Cultura y Centro de la Imagen, 2019.

Wikipedia. “L’Origine du monde.” Consulta 7 de junio, 2024. https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde.