

DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS
DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

MUJERES EN EL ARTE Y EL DISEÑO

Tomo II. Modos de producción
y procesos creativos

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

No. 5, Año 2
Marzo - Junio 2022

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

Dr. David Quintanar Guerrero
Director

I. A. Alfredo Alvarez Cárdenas
Secretario General

Dra. Susana Elisa Mendoza Elvira
Secretaria de Posgrado e Investigación

I. A. Laura Margarita Cortazar Figueroa
Secretaria de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales

Lic. Claudia Vanessa Joaquín Bolaños
Coordinación de Comunicación y Extensión Universitaria

Mtra. Emma Ruíz del Río
Departamento de Publicaciones Académicas

UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonado Lomeli Vargas
Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo

Lic. Alfredo Sánchez Castañeda
Abogado General

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



MUJERES EN EL ARTE Y EL DISEÑO

Tomo II. Modos de producción
y procesos creativos

Presentación	p. 07
<i>Anelli Lara Márquez</i>	
Pospaisaje en la obra de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld	p. 10
<i>María Eugenia Rabadán Villalpando</i>	
Janine Antoni. La construcción y la deconstrucción de la imagen de sí misma	p. 19
<i>Mónica Contreras Godínez</i>	
Las mujeres caricaturistas de América Latina	p. 29
<i>José Luis Diego Hernández Ocampo, Elba G. González Islas, Fabiola Aguayo Mendoza, Ma. Ángeles Hipólito Lozano, Martha C. Lozano García, Oshin N. Rodríguez Santos y Sandra L. Galván Ramírez</i>	
El vidrio como conductor del color, un proceso creativo en simbiosis	p. 41
<i>María Victoria Valenzuela López</i>	
La producción artística a través de la fusión de agua y color. Acuarelista Mirna Ocádiz Soto	p. 48
<i>Claudia Arellano Vázquez y Mirna Ocádiz Soto</i>	

- La cosmovisión femenina
en tres pinturas mexicanasp. 58**
Gabriela García Guerra
y Roberto Lawrence Ranson Carty
- Arte, genialidad y feminismo desde
una mirada interseccional..... p. 68**
Laisa Saraí López Álvarez
- La negación de la sexualidad en Ángel de fuego
de Dana Rotberg.....p. 79**
Jorge Luis Gallegos Vargas
e Iraís Rivera George



Autora: Andrea Fiorella Gutiérrez Ariza

Presentación

Hace apenas un siglo era impensable que una mujer se convirtiera en artista o desempeñara cualquier trabajo intelectual, aunque eso no frenó su interés y desarrollo en todas las áreas. No obstante, el arte femenino ha representado una minoría a lo largo del tiempo, ya que las condiciones sociales, hasta hace poco, la obligaron a relegarse de las actividades artísticas, más sin dejar nunca de inferir en los procesos sociales y de la cultura desde diversas perspectivas.

En esta ocasión, quienes conformamos el equipo de REIADC (Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, el Diseño y la Cultura) estamos muy felices de presentar el segundo tomo —de cuatro— dedicado al congreso Mujeres en el Arte y el Diseño, donde se encuentran valiosas investigaciones de académicas y académicos preocupados por el conocimiento y difusión del trabajo femenino en estas áreas.

Nos gustaría permitirnos algunas líneas para esbozar lo que una mayor visibilidad de estos temas representa: en primera instancia, debemos reconocer que los esfuerzos por otorgarle a la mujer el lugar que merece en la socie-

dad tienen aún camino por recorrer; es verdad que se ha ganado terreno en algunos aspectos, pero todavía hay una deuda social e histórica que exige una participación femenina de carácter global.

Por otro lado, hablamos de un espacio dedicado a la diversidad de perspectivas, no solo del arte y diseño en sí, sino de sus procesos, metodologías, teorías, apreciación, etc. El discurso que una mujer puede aportar desde su idiosincrasia, contexto social y desarrollo profesional construye y enriquece cualquier área de conocimiento, sobre todo si se toma en cuenta la tendencia a consolidar la transdisciplinariedad como la nueva estrategia central en investigación.

Igualmente, esperamos que este proyecto motive al público en general a indagar por cuenta propia sobre la labor artística o diseñística de estas y más mujeres para abrir la discusión de manera informada con un fin claro, centrándonos, por supuesto, en sus aportes a la cultura (y no únicamente en rumores eloquentes sobre sus vidas personales).

La situación social, como decíamos en un principio —y como lo señala Linda Nochlin en “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”—, ha sido determinante para el desarrollo femenino en el campo artístico y es que estamos a merced de las instituciones como gestoras de la organización colectiva, mismas que fácilmente perpetúan deficiencias de antaño por lo que es complicado desechar creencias arcaicas.

De modo que los libros no albergan nombres de grandes maestras del arte, pero eso no implica que no hayan existido y trabajado a su manera como artesanas, amas de casa, obreras, costureras, comerciantes... Recordemos que el arte no es esto o aquello, ni se encuentra solamente de diez a cinco en un edificio impecable, es una convencionalidad tan versátil que las expectativas de construir una definición inamovible se esfuman rápidamente. De cualquier modo, estamos conscientes de que este planteamiento es debatible y se requiere más que simple intuición para defenderlo.

Por último, la apertura a estos temas y su divulgación son apenas los primeros pasos para situar el trabajo femenino (y el de los demás grupos no hegemónicos) en el mismo pel-

daño que los tradicionales. Pero ¿por qué es necesario?, ¿hay alguien que aún cuestione el talento de las mujeres? Sí, desafortunadamente esas ideas cortas, que quisiéramos, fueran las que se aferran a la sociedad y no la sociedad a ellas, todavía se escuchan en todo tipo de lugares y se leen en cualquier formato con alarmante frecuencia. Así pues, las mejoras que esperamos llegarán luego de combatir las imposiciones que han venido desde el privilegio, por lo que es fundamental asumir el compromiso de apartar lastres ideológicos que frenan el curso de una mecánica social más justa.

Nuestros lectores encontrarán que la mayoría de quienes trabajamos en esta publicación somos mujeres que, gracias a subversivas de otros tiempos, ya no debemos detenernos al escribir nuestros nombre y defender nuestro trabajo. Sin más dilación, dejamos en manos de todo interesado estos valiosos textos esperando que sea un rato ameno colmado de hallazgos.

Anelli Lara Márquez



Autor: Donovan García Contreras

Pospaisaje en la obra de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld

María Eugenia Rabadán Villalpando*

Resumen

Este papel es parte de una investigación de larga duración sobre paisaje en el cambio del arte después de la modernidad. Trata de analizar particularmente dos obras de las artistas Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld –de origen latinoamericano– que son intervenciones en las ciudades. Intenta conocer el significado de estos estudios visuales trabajados en el espacio de la comunidad política. Son obras que han tomado como soporte segmentos de diseños arquitectónicos y de señalamiento urbano, y confirman la presencia corporal y perceptual de las autoras en el ámbito de la ciudad –es el tipo de obra que solía conocerse como *vedutà*: los dibujos o pinturas de paisajes de ciudades que trabajaban, entre los siglos XVI-XVIII, artistas como Canaletto, Piranesi o Guardi–.

Las obras posteriores a la modernidad – como las de Salcedo y Rosenfeld– se plasman a través de *Gestalten* visuales relativas a percepciones del arte incompatibles con las predominantes del Renacimiento al postimpresionismo. La diferencia es tal, que se ha pensado el paisajismo en las ciudades como una práctica extinta, y mi estudio tiene como objeto evidenciar

que se sigue haciendo paisaje en las ciudades a través de una nueva articulación paradigmática que confiere una distinta imagen al paisaje en la urbe, aunque este componente sea compartido entre ambos paradigmas.

Shibboleth se basa en el poema homónimo de Paul Celan, que lleva a Salcedo a simbolizar la superación de fronteras mediante una enorme grieta en el piso que irrumpe el paso del público del museo para reflexionar el contenido de la fractura a sus pies. Mientras tanto, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld, atraviesa perpendicularmente las líneas intermitentes que limitan los carriles de circulación de los automóviles. De esta manera crea signos de “+” sobre el asfalto, con lo cual altera el código de circulación de la ciudad en el contexto de la dictadura militar en Chile, y en otras ciudades internacionales.

Palabras claves

Pospaisaje: el paisaje después de la modernidad; *vedutà*: paisaje en las ciudades; paisaje urbano en la obra de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld; Unland, los desprovistos de paisaje, los desheredados del paisaje; estructuralismo de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn en el estudio del arte después de la modernidad.

*Doctorante en Historia del Arte. Investigadora Nacional adscrita a la Universidad de Guanajuato. Mail: mrabadan@ugto.mx

Abstract

This paper is part of a long-term research on landscape in the change of after modernity. It tries to analyze particularly two works by the artists Doris Salcedo and Lotty Rosenfeld –of Latin American origin– that are in are interventions in cities. It tries to know the meaning of these visual studies worked in the space of the political community. They are works that have taken as support fractions of architectural designs and urban signage and confirm the corporal and perceptual presence of the authors in the field of the city -it is the type of work that used to be known as vedutà: the drawings or paintings of landscapes of cities that worked, between the 16th-18th centuries, artists such as Canaletto, Piranesi or Guardi–.

The works after modernity -such as those of Salcedo and Rosenfeld are reflected through visuals Gestalten related to conceptions of art incompatible with that prevailed from the Renaissance to post-impressionism. The difference is such that landscaping in cities has been thought of as an extinct practice, and my study aims to show that landscape is still being made in cities through a new paradigmatic articulation that confers a different image to landscape in the cities, even when the component is shared among both paradigms.

Shibboleth is based on the homonymous poem by Paul Celan, which leads Salcedo to symbolize the overcoming of borders through a huge crack in the floor that breaks through the museum's visitors to reflect on the content of the fracture at their feet. Meanwhile, Una milla de cruces sobre el pavimento Lotty Rosenfeld perpendicularly crosses the flashing lines that limit the lanes of driving of the cars. In this way, she creates "+" signs on the asphalt, thereby altering the traffic of the urban code in the context of the military dictatorship in Chile, and other international cities.

Key words

Post-landscape: the landscape after modernity; vedutà: landscape in cities; urban landscape in the work of Doris Salcedo and Lotty Rosenfeld; Unland, the devoid of land, the disinherited of land; Thomas Kuhn's structuralism of scientific revolutions in the study of post-modern art.

I. Introducción

Este ensayo se ocupa brevemente de los modos peculiares en los que las obras *Shibboleth*, 2007, de Doris Salcedo, y *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979, de Lotty Rosenfeld, plasman un sentido característico de habitar el paisaje en las ciudades a través de un proceso de visualidad que, como propone Kenneth Clark para el paisajismo, puede abarcar desde el primer plano a la distancia (1979, p. 32). El paisajismo se puede entender además como el estudio de –la forma de habitar, estar/ser, pensar y construir– lo natural/urbano, de acuerdo con la concepción de casa de Martin Heidegger y de paisaje de Anne Whiston Spirn siguiendo a Heidegger (Whiston Spirn 1998, p. 14), es decir: “[...] construir en aquella región en la que pertenece todo lo que es.” (Heidegger, p. 1994) Construir como habitar es en parte edificar, y en parte cuidar, en consecuencia, si estamos de acuerdo con Heidegger, entonces podemos entender que Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld trabajan paisaje en la ciudad, entrelazando ambas acepciones. Pensar dos o más imágenes juntas de dos o más autores, las dota mutuamente de significado, y brinda la probabilidad al observador de visualizar los conjuntos desde diversas perspectivas y a las imágenes de formar argumentos, en el ámbito de los estudios sobre el pensamiento visual[1].

Esta clase de obras, después de la modernidad dejan de ser representaciones pictóricas según se forma una tradición desde su origen renacentista. Rafael Argullol piensa que es durante el manierismo cuando dejan de ser representaciones[2]; y observa en las imágenes que durante el romanticismo no es la *mimesis* sino la imaginación la teoría de conocimiento que fundamenta la visibilidad[3]. Se podría pensar que desde entonces han sido pinturas figurativas, aunque la comunidad artística en general las sigue tratando como representaciones. A partir del cubismo se gesta un completo cambio paradigmático, tras el cual comienzan a crearse obras abstractas, figurativas, de lenguaje y conceptos, arte y tecnologías, artes performativas, instalaciones, ambientaciones y sitios específicos, de procesos, en todos los cuales hay manifestaciones paisajismo plasmadas en *Gestalten* visuales que con frecuencia son contrarias e incompatibles con las artes visuales previas a esta revolución. Estas, frecuentemente, han permanecido cifradas a la vista de los estudios sobre arte que no ha trabajado en profundidad la teoría que le permita visualizar el paisajismo sin la determinación del van-

guardismo. El paisaje deja de ser plasmado de manera figurativa sobre un lienzo con exclusividad, y comienza a ser expresado de manera abstracta *Church Façade 4* (1914) (Joosten 1998, p. 242) de Piet Mondrian; mediante la presentación de lo real *Air de Paris*, 1919, de Marcel Duchamp (The Museum of Modern Art; Philadelphia Museum of Art 1989, p. 291); en nuevas tecnologías *Berliner Stilleben*, 1930, de Laszlo Moholy-Nagy (Berliner Stilleben, 2014); o un acto performativo mediante el cual el artista atraviesa corporalmente el territorio para tener un paisaje *Line Made by Walking*, 1067, de Richard Long (Fuchs 1986, 8). El paisajisaje también se crea en las ciudades y *vedutà* podría ser el término más ajustado a esta práctica. Durante los siglos XVI-XVIII las *vedutà* -dibujos, pinturas o grabados de paisajes de ciudades o relativos a los estudios históricos de los edificios como los de Canaletto, Piranesi o Guardi- solían analizarse asociados a la historia del paisajismo, a diferencia de los estudios del arte después de la modernidad, aún cuando artistas como Clay Ketter literalmente titula *Veduta* a un cuerpo de obras suyas (2011). Ketter también ha trabajado un portafolio sobre la superficie de la calle *Road* (2002) en Borch Editions de Copenhague (Niels). Desde esta perspectiva las obras de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld son la *presentación* de intervenciones de carácter artístico y político en las ciudades a las que es posible pensar como *pospaisajes*, o paisajes después de la modernidad y que podrían asociarse, para la comprensión en su contexto, con trabajos como *7000 Robles*, 1982-1986, u *Operación Defensa de la Naturaleza*, de Joseph Beuys (1997); (Domizio Durini De 1996); *La gran sacerdotiza*, 1985, de Anselm Kiefer (Seymour y Zweite 1989); o *Ustedes también fueron victoriosos después de todo*, 1988; *Germania*, 1993, de Hans Haacke (AA. 2004).

Este texto se ocupa también de observar cómo las obras de la comunidad artística después de la modernidad, cuya historia fundamentalmente ha sido escrita como sucesión de vanguardias artísticas, difícilmente visualiza el paisaje fuera de las vanguardias más naturalistas como *earth art*, *land art*, o *environmental art*, con lo cual muchas obras quedan fuera del análisis de carácter histórico. La historia del arte ha tendido a diferenciarse de las historias generales y universales en las últimas décadas, y esta tendencia se ha vuelto contraria al uso de los términos -como paisaje- que solían designar a los géneros hasta el postimpresionismo. Por otra parte, Anna María Guasch reconoce una cantidad

de vanguardias relativas al estudio del arte de la tierra, aunque en conflicto con el paisaje como género tradicional (Guash 2002, p. 51). W.J.T. Mitchel en sus tesis sobre el paisaje piensa que este no es un género del arte, sino un medio, y su estudio *Landscape and Power* es titulado con ese término (Mitchel 2002, p. 5). En las décadas recientes se ha formado cierto interés por el estudio sobre el arte de la naturaleza que, como *Nature* editado por Jeffrey Kastner incluye textos de artistas relacionados con el *land art*, *earth art*, y *ambientaciones*, pero también con arte de laboratorio, arte y ecología, arte, naturaleza y nuevas tecnologías, e incluya ciertos artistas latinoamericanos como Ana Mendieta, Eduardo Kac, o Tomás Saraceno (Kastner, 2012). Ha habido, no obstante, ensayos fundamentales como *Landscape and Memory*, 1995, de Simon Schama (Schama, 1995); o *Landscape John Berger on Art*, (Berger y Overton, 2016). Finalmente, *paisaje* y los términos asociados con esta palabra siguen estando en uso entre la comunidad artística para designar sus obras desde el fin de la modernidad, *Air de Paris*, 1919, de Marcel Duchamp (1978, 93); *Imaginary Landscape No. 5*, John Cage (Tomkins 2013, 961); *The High Priestess. Zweistromland [La gran sacerdotisa. Tierra entre ríos]* 1985-c.1989, de Anselm Kiefer; *Landscape*, 1965, de Gerhard Richter (Dietmar 1998, 9); *Áqua*, 2001, de Pina Bausch (Climenthaga 2013, 8); Anne Whiston Spurr (*The Eye is a Door. Landscape, Photography and the Art of Discovery* 2014) son algunos ejemplos.

El tipo de estudio que desarrolla este trabajo considera que las obras de Salcedo y Rosenfeld son paisajes relativos a la articulación del paradigma después de la modernidad. En ese sentido, sus obras puestas en relación con las otras obras referidas antes, y vice versa, supone la posibilidad de analizar su significado por extenso, aun dada la brevedad de este texto.

II. Shibboleth

Shibboleth, 2007, de Doris Salcedo, es una obra de ingeniería que subyace permanentemente a la superficie del *Turbine Hall*, del *Tate Modern* de Londres. Es una intervención -desde el contexto latinoamericano dado que Salcedo nace en Colombia y vive en Bogotá- en función de pensar el significado de la tierra herida y la cicatriz de esta, la frontera contenida entre los espacios de la ciudad y visibilizar en Londres la condición en la que veladamente el inmigrante indeseable

habita, está/es, piensa y construye lo natural/urbano en Londres, Gran Bretaña, Unión Europea. Una década después de la apertura de la obra en el *Tate Modern*, la *Salida del Reino Unido de la Unión Europea* confirma inmigración como uno de sus más sólidos fundamentos.

Shibboleth se refiere al libro de los *Jueces del Antiguo Testamento*. De acuerdo con Domingo Ramos trata el episodio de ocupación de las tierras de Israel en el siglo XIV a.c., cuando fueron asesinados cuarenta y dos mil miembros de la tribu de Ibrahím a quienes reconocieron por la forma en como pronunciaban la palabra *Shibboleth* –que significa espiga–, que era distinta a la manera en como lo hacían los integrantes del clan *Ga-lead* (Museo Universidad de Navarra, 2013). *Shibboleth* es un trabajo sobre la superación de las fronteras invisibles que Salcedo formalmente simboliza mediante la inmensa grieta (160 m.) en el piso de la *Turbine Hall*, la cual hace al público interrumpir su paso para reflexionar sobre el contenido de la fractura a sus pies. Su estructura tiene en el interior una maya de alambre que evoca las divisiones de los distintos territorios a lo largo de la historia:

Quería hacer una pieza sobre al gente que ha sido expuesta a una extrema experiencia racial y sujeta a condiciones inhumanas en el primer mundo. Esta pieza está tratando de introducir otra perspectiva. La de tratar de encontrar la experiencia de esa gente a la que hace referencia, en algún lugar escondida, en este tipo de división, está la presencia del inmigrante que nunca es bienvenido, la presencia del inmigrante que está cuestionando la cultura europea. Europa es vista como una sociedad homogénea y democrática, en muchas partes hay una malla que está manteniendo la gente fuera. (Bloomberg, Tate Shots 2008)

La artista ha llevado al Museo los objetos de la ciudad como vestigios de los cuerpos desaparecidos: segmentos del paisaje devastado que, al cuestionar el estado democrático de la *Unión Europea* que rechaza la inmigración –como lo declara Salcedo (Bloomberg, Tate Shots 2008)–. Por otra parte, *Shibboleth* trae a la mente los grandes libros de *The High Priestess*. *Zweistromland* de Anselm Kiefer, en los cuales el artista parece haber sido el último habitante de una ciudad, que recoge el cabello entre los vestigios y los adhiere a los enormes libros de plomo, para su conservación. En ambos casos estos fragmentos son testimonios de las víctimas.

Los fondos del *Modern Tate* albergan obra de

paisajistas destacados como J.M.W. Turner y John Constable. Las acuarelas de Turner ‘*Picturesque Views in England and Wales*’ c. 1826-38 (*Tate Modern* s.f.), han sido analizadas desde la perspectiva de paisaje y poder por Elizabeth Helzinger “Turner and the Representation of England”; este análisis le lleva a pensar el paisaje como la representación de Gran Bretaña que, como una nación, no es poseída por todos los nacidos en este Reino –menos las mujeres– (Helzinger 2002). Es decir que, de ser posible un pliegue temporal, Turner habría entendido claramente el punto tratado por Salcedo, pero sin el conocimiento de la concepción del arte como lenguaje y conceptos según los trabaja Salcedo, de pronto no habría tenido elementos para reconocerla obra como de arte en el *Turbine Hall*. (Rabadan M.E. 2017) Otra obra de Salcedo, susceptible de ser pensada como paisaje en la creación de Salcedo es *A flor de piel* (2011): una dolorosísima metáfora sobre la tortura. Es literalmente una piel de pétalos de rosa e hilo y teñida según la sangre derramada. Es una pieza con un alto grado de abstracción, para ver paisaje en esta obra hay que reestructurar la teoría del arte y, por tanto, la percepción. Ésta precisa visualizar cada pétalo/paisaje en primer plano y retroceder suavemente a la distancia suficiente hasta percibir toda la enrojecida piel de 627 x 1100 cm. que forma la instalación. Visualizar el cuerpo torturado es un método que lleva a descubrir el paisaje en los pétalos de rosa, en sus nervaduras vistas a primer plano.

<Dadme, pues, un cuerpo>: ésta es la fórmula de la intervención filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida [...] Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento. <Dadnos, pues, un cuerpo> es, primeramente, montar la cámara sobre el cuerpo cotidiano. (Deleuze 1987)

De esta manera *Unland* –que es el título de un cuerpo de obras de Doris Salcedo– puede ser pensado como *los desprovistos de paisaje, los que no tienen paisaje, o los desheredados*. Son piezas de mesas o de roperos ensamblados, piezas de ventanas o de puertas, segmentos de ciudad, a los cuales ha conferido, mediante metáforas y metonimias, el contenido de episodios de

guerra civil en Colombia. Para esta obra, Salcedo había entrevistado por tres años a niños que vieron morir a sus padres durante la guerra (Barson, 2004). Tenía en mente a Theodor Adorno cuando dice que debemos ver desde la perspectiva de la víctima (Bloomberg. *Tate Shots*, 2008). Salcedo entiende su propia presencia a partir de Emmanuel Levinás: ella piensa que es reclamada por quienes la precedieron aun antes de su existencia y que ha llegado tarde (1999). “Estaba tratando de colocarme en su situación –afirma Salcedo–. Los niños querían que su historia se conozca. En Colombia, eres consciente de que eres invisible, especialmente en el campo. Ellos simplemente querían existir.” (Barson, 2004) El ser invisible en el campo, desde este enfoque interpretativo es la privación del paisaje, de ahí que esta artista colombiana asocie a estas cobras con la palabra *Unland*, que es una contribución al léxico relativo a landscape, al estudio del paisajismo, y justifica el enfoque que este texto ha dado a este análisis.

III. Una milla de cruces sobre el pavimento

Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979, de Lotty Rosenfeld expresa, durante la dictadura militar en Chile, la percepción del quebrantamiento legal que debiera regir para todos[4]. De forma comparable con la obra de Doris Salcedo, la de Rosenfeld es emplazada en el espacio público de las ciudades –el lugar donde se determina lo político–. La obra de Rosenfeld se presenta como un acto de resistencia, acaso de clandestinidad en Santiago de Chile –su ciudad de origen y residencia–, aunque ha intervenido de igual forma las calles de Kassel, La Habana, Delhi o Washington.

Crea la obra efímera, que conserva en documentos fotográficos, cinematográficos o videográficos: testimonios que plasman la presencia corporal de la artista en la ciudad, sin lo cual no habría paisaje, es decir, el visualizar desde un primer plano a la distancia, según aprendimos de Kenneth Clark. Lotty Rosenberg presenta *habita, está/es, piensa, construye* el paisaje directamente en lo real, en *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Y en esta obra transgrede el significado de las líneas blancas discontinuas que separan las sendas del tránsito de los automóviles en las ciudades. A lo largo de una milla en la calle Manquehue, en Santiago de Chile, cruza perpendicularmente cada segmento con otra línea de igual ancho y largo para formar el signo “+”. Filma y fotografía y, de manera diferida, un mes des-

pués, proyecta la imagen documento en el mismo lugar. Su obra es la alteración de los signos –de acuerdo con la escritora Damiela Eltit–. Es un trabajo de economía política de los signos en un contexto de violencia, censura y represión, según lo ha comentado Nelly Richard (Rosenfeld 2011).

La línea blanca que divide las sendas de tránsito en la calle es un signo constante en todas las ciudades, absolutamente carente de información sobre cuestiones de forma de gobierno, de desigualdad de riqueza y pobreza, de diferencias étnicas, de diversidad de géneros de esas ciudades. A este signo neutral y mundial Lotty Rosenfeld, por contraste, lo carga de todos los contenidos posibles: “no + violencia, no + lo que tu quieras –dice–”. En México aparece durante la década pasada como “no + sangre” entre la población que se ha apropiado de la obra.

Desde la perspectiva de nuestra teoría del paisaje esta obra no es, sin embargo, un suceso aislado, de una artista en particular, sino la obra de una época según la cual la comunidad artística experimenta corporal y perceptualmente las ciudades. De ahí la importancia de analizarla paralelamente a otras obras. La de Rosenfeld, como la de Doris Salcedo se comprenden mejor si, por una parte, pensamos la relación que tienen como paradigmáticas del *ready-made*, como la elección de objetos que no son de arte, como los signos de la calle en la obra de Rosenfeld; o los muebles, las ventanas, las puertas en *Unland*, la obra de Salcedo. Estos trabajos también son paradigmáticos del performance del vanguardismo ruso de Mikhail Larionov e Ilya Zdanevich quienes en 1913 –el mismo año del primer *ready-made*– atraviesan las ciudades caminando con los rostros pintados (Zdanevich y Larionov, 2001); o del vanguardismo italiano que en ese momento ya entendía el paisajismo en las ciudades:

Hay posibilidades de paisaje en todas partes -dice Umberto Boccioni–: en los mármoles de los palacios, en los suaves enlucidos de las casas, en los asfaltos de las carreteras, en los largos pasillos de los hoteles, con sus misteriosas puertas numeradas y sus suaves alfombras paralelas, en las blancas habitaciones de las clínicas, y en el metódico trajín de las máquinas... (Boccioni, 2004)

Se puede relacionar la obra de Rosenfeld y Salcedo con la obra después de la modernidad como la versión cinematográfica de *La sociedad del espectáculo* (1973) de Guy Debord que, en el contexto de la *Inter-*

nacional Situacionista, argumenta políticamente la organización unificada del espacio urbano preponderantemente económico, la ciudad como el lugar donde se enajena la lucha de clases, el sitio donde se acumulan las mercancías producidas en masa, el mercado y la eliminación de la legislación y las barreras regionales, pero también es el lugar que contiene todas las imágenes. *La Jetée* (1962), *Si yo tuviera cuatro dromedarios* (1966) de Chris Marker, con relación a *El Hombre de la cámara*, de Dziga Vertov que establece el lenguaje cinematográfico del cine experimental (Manovich, 2005) y, entre otras filmaciones el cortometraje *Berlín. Naturaleza muerta* de Laszlo Moholy Nagy. Otro ejemplo de intervención en la ciudad es *Y ustedes fueron victoriosos después de todo* (1988), de Hans Haacke, quien cubre una escultura de la virgen María en la plaza central de Graz, como lo habían hecho los nazis en 1938 con motivo de la anexión de Austria y con el mismo título. Haacke conmemora con su obra a las víctimas del nacionalsocialismo, en consecuencia, durante la exposición, la obra fue severamente dañada por nazis que entonces seguían vivos, en un acto de vandalismo (Bordieu y Haacke, 1995). La obra de Mona Hatoum, *Present Tense* (1966), un mapa relativo a las divisiones territoriales de Jerusalén según el Acuerdo de Oslo, sobre la primera fase de la devolución de los territorios de Israel a Palestina (Reckitt y Phelan, 2005). *Turner and his Elements* (2012) el performance y filmación de una de las obras de Hamish Fulton en la cual una comunidad le acompaña a caminar en línea en la intemperie frente a la atmósfera y el universo meteorológico –la lluvia, el sol, el viento, la presencia de la luna...– Evoca directamente a J.M.W. Turner, uno de los grandes paisajistas antes citado en este texto. Aún cuando la historia del arte no lo haya percibido de esta forma, todas estas obras conforman el paisajismo en las ciudades, aunque desde la perspectiva de una concepción del arte incompatible con la predominante del Renacimiento al postimpresionismo y, por tanto, perceptible a través de diversas *Gestalten* visuales específicas del arte después de la modernidad.

Como otros artistas visuales, luego de la reestructuración de la percepción Rosenfeld ve la obra posible, en lugares donde antes nadie lo habría podido hacer: “Esa línea existió siempre -dice Rosenfeld– pero no la había visto y yo obedecía la ruta que me estaba marcando, entonces eso me llevó a pensar que tenía que hacer algo con esa línea para que se viera.” (Rosenfeld 2011) Ello sucede a Rosenfeld en 1979, pero el arte ve

de esa forma desde que a partir del cubismo comienza a articularse un cambio paradigmático con base en el cambio epistémico que introduce al arte el pensamiento abstracto, al lenguaje y los conceptos, a la corporalidad –particularmente en el paisajismo como un segmento de las artes visuales–. Ello no es casual dada la influencia que Joseph Beuys, uno de los grandes paisajistas del siglo XX, ha tenido sobre una generación de artistas. Lotti Rosenfeld describe en *Statement on Crosses and Feminism* la influencia de Beuys y Wolf Vostell en su obra. (Rosenfeld 2017, p. 207)

Conclusiones

Este trabajo ha expuesto los problemas de la trans-historiografía del arte, que muestran cómo hasta ahora no se han consolidado suficientemente los estudios sobre el paisaje después de la modernidad, aún cuando la comunidad artística ha continuado creando esta clase de estudios desde un paradigma que, en el contexto de las artes visuales, se comienza a articular desde principios del siglo pasado. Los estudios predominantes hasta ahora se han hecho en el marco de la historia de las vanguardias, que se refiere a los movimientos naturalistas más reconocidos como *earth art*, *land art*, *environmental art*, pero la travesía del paisajismo después de la modernidad sucede igualmente fuera de este vanguardismo. En ese sentido, el texto destaca la contribución al paisajismo después de la modernidad del concepto de Doris Salcedo, *unland*, *los desprovistos de paisaje*, *los que no tienen paisaje*, o *los desheredados* –estas obras son paisajes igualmente porque las hendiduras de los muebles llevan cuidadosamente sembradas germinaciones vegetales–. También se ha valorado la vuelta del concepto *Vedutá* por Clay Ketter, con lo cual queda abierta la posibilidad de asociar bajo este término los estudios visuales del primer plano a la distancia, sobre la forma de habitar, estar/ser, pensar y construir, en la densidad histórica de la arquitectura en las ciudades. Sobre este fundamento el análisis de *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld y *Shibboleth*, de Doris Salcedo, permite pensar junto a estas otras obras como *Noviembre 6 y 7*, de Salcedo: la intervención con el amoblado de sillas evocadoras de los cuerpos, suspendidas de la fachada del *Palacio de Justicia de Bogotá*, todo lo cual conmemora el asalto militar en ese el mismo edificio, sucedida a la misma hora –11:35 de la mañana– y el mismo día de los acontecimientos,

aunque diecisiete años después (Beltran Valencia, 2015); o *Germania*, 1993, de Hans Haacke, que investiga, a través del Pabellón Alemán en la *Bienal de Venezia*, la historia de esta institución retrocediendo hasta 1934, cuando Adolfo Hitler proyecta la remodelación de ese edificio que sería escenario para la primer visita diplomática a Benito Mussolini, y cómo las mismas empresas que entonces habían recibido al Canciller alemán, en 1993 siguen apoyando a la *Bienal de Venezia* como institución (Bordieu y Haacke 1995) (Rabadan 2010). Antes de terminar y para relacionar la internacionalización del arte de Latinoamérica, Ocupaciones de Anselm Kiefer, quien interviene los sitios de ocupación nacionalsocialista saludando el *Sieg heil* con el brazo en alto cuando en Alemania ya había sido prohibido, con el fin de buscar una posible respuesta sobre la demencia que significó esa etapa de la historia.

Notas:

[1] *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, y *Landscape Theory*, de James Elkins; *The Eye is a Door: Landscape, Photography, and the Art of Discovery*, de Anne Whiston Spirn; son algunos ejemplos.

[2] *La conciencia de la escisión* entre la Naturaleza y el hombre, entre el macrocosmos y el microcosmos mirandolianos, invade al arte, y el artista pierde la espléndida confianza de un Leon Battista Alberti, convencido de que la representación de la realidad es al mismo tiempo creación y celebración, para sumergirse en la búsqueda manierista de la Idea (en el sentido panofskiano) interior.” (Argullol 2006, 18-19).

[3] Como es propio de toda mente romántica, no es la mimesis, sino la imaginación, el único conducto cognoscitivo para acceder a la verdad. (Argullol 2006, 29).

[4] Las ciudades latinoamericanas vienen del modelo romano que, según Massimo Cacciari, reúne a los ciudadanos que se rigen por las mismas leyes, independientemente de su origen étnico o religioso; a diferencia de la polis griega que –determinada ontológica y genealógicamente– es el lugar que sirve como sede a gente de una estirpe en particular (Cacciari 2012).

REFERENCIAS

- Clark, Kenneth. 1979. *Landscape Into Art*. Nueva York: Icon.
- s.f. «Clay Ketter, MADRE, Veduta 1, 2011.» Cecilia Hillstrom Gallery. Último acceso: 23 de Enero de 2021. chgallery.com/artists/clay-ketter/.
- Climenhaga, Royd (Ed.). 2013. *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. Nueva York: Routledge.
- Cacciari, Massimo. 2012. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loktev, Julia. 2004. «Acconci Studio: Interiors. Buildings. Parks.» UbuWeb. Último acceso: 17 de Diciembre de 2020. <https://ubu.com/film/acconci.html>.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Chile. 2011. «Lotty Rosenfeld.» YouTube. 2011 de Marzo. Último acceso: 07 de Febrero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZNfOgl7PgDA>.
- AA., VV. 2004. *Hans Haacke*. Londres, Nueva York: Phaidon.
- Argullol, Rafael. 2006. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acontilado.
- Bloomberg. Tate Shots. 2008. «Doris Salcedo-Shibboleth.» YouTube. 22 de Agosto. Último acceso: 14 de Diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MA9I>.
- Barson, Tanya. 2004. «Unland: The Place of Testimony.» Tate.org.uk. Spring. Último acceso: 20 de Diciembre de 2020. http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/unland-place-testimony#footnote1_31w5je2.
- Beltran Valencia, Gina. 2015. «Doris Salcedo: Ceadora de Memoria.» *Nómadas* 42 185-193.
2014. «Berliner Stilleben.» YouTube. 25 de Noviembre. Último acceso: 23 de Enero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=IjbGMHdofwM&t=33s>.
- Berger, John, y Tom (Ed.) Overton. 2016. *Landscape: John Berger on Art*. Londres, Nueva York: Verso.
- Beuys, Joseph. 1997. «Joseph Beuys - 7,000 Oaks.» En *The Felt Hat Joseph Beuys A Life Told*, de Lucrezia Domizio Durini De, 191-197. Milan: Charta.
- Boccioni, Umberto. 2004. «Contra el paisaje y la vieja estética.» En Umberto Boccioni. *Estética y arte futuristas*, de Umberto Boccioni. Barcelona: Acontilado.
- Bordieu, Pierre, y Hans Haacke. 1995. *Free Exchange*. Londres: Polity Press.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Dietmar, Elger (Ed.). 1998. *Gerhard Richter. Landscapes*. Nueva York: Cantz.
- Domizio Durini De, Lucrezia. 1996. *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Milan: Charta.
- Doris Salcedo. 1913. «A flor de piel.» Harvard Art Museum. Último acceso: 25 de Febrero de 2021. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/351354?position=0>.

- Duchamp, Marcel. 1978. «En Infinitivo.» En *Escritos. Duchamp du Signe*, de Marcel Duchamp. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Elkins, James. 2008. *Landscape Theory*. Londres, Nueva York: Routledge.
- . 2013. *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Fuchs, Rudy. 1986. «Richard Long.» En *Richard Long*, de Solomon R. Guggenheim Museum. New York: Thames & Hudson.
- Guash, Anna Maria. 2002. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Helzinger, Elizabeth. 2002. «Turner and the Representation of England.» En *Landscape and Power*, de W.J.T. (Ed.) Mitchell, 103-125. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 1994. *Construir, Habitar, Pensar*. Barcelona: Serbal.
- Joosten, Joop. 1998. *Il Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Kastner, Jeffrey. 2012. *Nature*. Londres: Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Manovich, Lev. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mitchel, W.J.T. 2002. «Imperial Landscape.» En *Landscape and Power*, de W.J.T. (Ed.) Mitchell, 5-34. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Museo Universidad de Navarra. 2013. «Shibboleth, Doris Salcedo (2008).» YouTube. 14 de Enero. Último acceso: 19 de Diciembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=3KohOeNhk_0.
- Niels, Borch Jensen. s.f. «Clay Ketter.» Borch Editions. Último acceso: 23 de Enero de 2021. <https://borcheditions.com/product/1-e-road-clk-02-001-1/>.
- Rabadan Villalpando M.E. 2017. «La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte.» *Arbor*, 193 (783): a372. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>.
- Rabadan, M. E. 2010. «Pospaisaje. El paisaje en el cambio de paradigma en las artes visuales del siglo XX.» En *Memoria de las imágenes. Teoría y creación artística*, de Ma. Celia Fontana, 115-134. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Reckitt, Helena, y Peggy Phelan. 2005. *Arte y feminismo*. Londres, Nueva York: Phaidon.
- Rosenfeld, Lotty. 2017. «Statements on Crosses and Feminism.» En *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, de Patrick Frank, 207-210. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Schama, Simon. 1995. *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage Books.
- Seymour, Anne, y Arnim Zweite. 1989. *Anselm Kiefer. The High Priestess*. Nueva York, Londres: Harry N. Abrams, Anthony d'Offray Gallery.
- Tate Modern. s.f. «J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours.» Tate Modern. Último acceso: 14 de Febrero de 2021. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/picturesque-views-in-england-and-wales-watercolours-r1184335#synopsis>.
- The Museum of Modern Art; Philadelphia Museum of Art. 1989. *Marcel Duchamp*. Nueva York; Filadelfia: Prestel.
- Tomkins, Calvin. 2013. *The Bride and the Bachelors*. Nueva York: Gagolian Gallery.
- Whiston Spirn, Anne. 1998. *The Language of Landscape*. New Heaven, Londres: Yale University Press.
- . 2014. *The Eye is a Door. Landscape, Photography and the Art of Discovery*. Wolf Three Press.
- Zdanevich, I, y M Larionov. 2001. «Why We Paint Ourselves. A Futurist Manifesto.» En *Manifesto. A Century Isms*, de M Caws. Nebraska: University of Nebraska Press.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
 Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



[Handwritten signature]

Janine Antoni. La construcción y la destrucción de la imagen de sí misma

Mónica Contreras Godínez*

Resumen

En este texto nos interesa traer a discusión una reflexión sobre la obra de una artista latinoamericana contemporánea vecindada en los Estados Unidos, Janine Antoni (Bahamas, 1962), cuyo trabajo es una exploración de las nociones de memoria, género e identidad por medio de algunos procesos esculturales-objetuales en los que construye un imaginario sobre los restos materiales y su importancia como índices de la presencia del cuerpo.

La obra analizada aquí muestra un interés por el arte de la memoria al tratar de convertir un objeto simple en un hecho con una aparición física y espacial significativa, a la vez que muestran la tendencia hacia la fascinación por los objetos artísticos salvados, guardados y creados a modo de recuerdos (Guasch, 2005, p. 158).

Palabras claves

Arte, cuerpo, Janine Antoni, escultura, memoria, materialidad.

Abstract

In this essay, we are interested in bringing a reflection on the work of a contemporary Latin American artist living in the United States, Janine Antoni (Bahamas, 1962), whose work is an exploration of the notions of memory, gender and identity by means of some processes in sculpture and object in which she builds an imaginary on material remains and their importance as indices of the presence of the body.

The work analyzed here shows an interest in the art of memory, trying to turn a simple object into a fact with a significant physical and spatial appearance, while showing the tendency towards the fascination for artistic objects saved, saved and created. as memories (GUASCH, 2005, p. 158).

Keywords:

Art, body, Janine Antoni, sculpture, memory, materiality.

*Adscripción al Doctorado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. monagodienz@gmail.com

Acción, cuerpo, escultura y objeto

Las obras que tienen marcas de un encuentro con el cuerpo forman parte de una tradición en el arte feminista, utilizan la huella como una estrategia que busca la proximidad con aquel que mira por medio de la identificación con esos rastros físicos y tiene por intención la creación de respuestas psico-afectivas, sean ellas de rechazo, repulsión, complicidad o empatía. Parece que destruyen la idea de la forma de un “yo” físico y mental estable e inmutable. Hay, en las obras que guardan las huellas de una acción, una intensiva búsqueda de la temporalidad y de la inestabilidad corporal y por medio de la exposición a diferentes situaciones, reconstruyen la representación de la identidad.

Un ejemplo de esta tendencia de un proyecto creativo que revela la intencionalidad de crear estrategias de reconstrucción de la propia imagen por medio del propio cuerpo de la artista, queda claro en el proyecto de la artista Janine Antoni (Bahamas, 1962), quien trabaja con acciones repetitivas, en las que podemos percibir la utilización de objetos que poseen una impresión memorial después de tener un encuentro íntimo con el cuerpo, objetos que hablan de poder y vulnerabilidad, de intimidad y sexualidad, los cuales, a través de la utilización del índice, parecen interactuar con el espectador a partir de otra mirada no mimética sobre la política de la representación corporal, en la construcción de un imaginario que pretende evocar sin tener relación directa con una imagen.

En su trabajo podemos observar una continua relación con la propia imagen, problematizada por medio de acciones, en las cuales la idea de identidad y el contacto del espectador con la obra se revelan a partir de una materialidad atrayente, pero que, en el fondo, invitan a asistir a un ritual, a la destrucción de la imagen de la propia artista.

El objeto anómalo y lo femenino

En la creación de objetos indiciales en la política de lo femenino, los creadores parecen valerse de una búsqueda de materiales no considerados en la historia del arte como artísticos; y los artistas contemporáneos pertenecientes a latitudes no hegemónicas parecen revelar una tendencia al uso de elementos propios de sus culturas. Estos elementos, mezclados con la cultura occidental dominante, parecen desarrollar un orden de correspondencias simbólicas propias de manifestaciones artísticas posnacionales, en las cuales no es más un asunto de concretar la identidad como un discurso de pertenencia ya sea a los ámbitos nacional o cultural, mas si, una importación y exportación de culturas en la era global, asunto que estos artistas pretenden cuestionar buscando “una nueva comprensión de la relación entre la historia y la actuación social, el campo de los afectos y aquel de la política, los factores a gran escala y los factores locales” (Guasch, 2004, p. 20).

El proceso de la escultura híbrida, como es conocida en el arte contemporáneo, parece ser más un proceso de reciclaje y remotivación de los signos a través de una especie de reinención del objeto dado que es pervertido y convertido en un objeto anómalo.

La hibridación en el objeto anómalo puede tener movilidad desde el campo de la naturaleza y de la forma orgánica, pasando por la identificación de género. En algunos casos puede pervertir la sensualidad de los objetos, intentando romper el sentido de aquellos conocidos como placenteros relacionándolos con la repulsión y los residuos, en busca de generar inquietación.

La inquietación de los sentidos es una tendencia utilizada para cuestionar la identidad, porque es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Es complicidad, es lo ambiguo, lo mixto.” (Kristeva, 2004).

Cada artista aquí mencionado, habla sobre su contexto específico y es importante la lectura que se puede dar de las condiciones de cultura poscolonial que comparten y que les lleva a vivir situaciones diferentes en la producción de sus objetos. Esa producción parece ser formulada a través del desarrollo de una relación vital distinta con los mismos aspectos colectivizados, generalmente marcada por un exceso de contacto con la materia prima más próxima y por una cultura que aborda el objeto de forma diferente, esa combinación construye elementos poéticos que forjan todo un imaginario sobre los restos materiales y su importancia como índices de la presencia del cuerpo, sea de los artistas o de otros cuerpos subyugados por destinos culturales similares que construyen imágenes de sí.

La abyección corporal. A partir de la obra de Antoni, podemos pensar que el cuerpo actúa como un molde que produce objetos cargados, los cuales buscan una ruptura con los significados ya establecidos por el sistema; tiene una intención iconoclasta que no busca más la belleza. Entonces, en ellos, el cuerpo parece ser un medio para mostrar la falla del sentido, esos objetos buscan romper la pantalla de la realidad y una de las formas es la perturbación por medio de la abyección corporal.

La primera abyección, según las ideas de Julia Kristeva (2004), es el nacimiento, la salida del cuerpo materno con la intención de ser un ente independiente. En la obra de Janine Antoni, *Eureka* (1993) (Fig. 1 y 2), podemos ver cómo ella produce la abyección de sí misma, de forma tal que parece evocar esa idea. El cuerpo imprime su presencia, después de emerger de una tina de grasa.

Eureka tiene como imagen generadora la historia de Arquímedes sobre el descubrimiento de la medida de los volúmenes por medio del desplazamiento de agua en una tina. Mas en la obra de Janine Antoni, esa fractura de sentidos adquiere otro significado: la materia no es agua, es grasa solidificada y biotransformada, es el volumen del cuerpo de la artista en un cubo de jabón, modelado

con la grasa que removió después de sumergirse en la misma. Parece existir una alusión sobre las prácticas del horror nazi, una analogía inevitable y es, en el hibridismo de su poética (Canclini, 2001) que Janine Antoni retoma esa referencia para hablar de la desaparición.



Fig. 1. Janine Antoni. *Eureka*. 1993. Performance, bañera, grasa, jabón, medidas: 55.8 x 66 x 66 cm (jabón), 76.2 x 178 x 63.5 (bañera). Fuente: <https://willvlytle.wordpress.com/2012/02/27/a-debate-with-body-artists-janine-antoni-and-stelare/>. Consulta: 18-03-2020.

Eureka no parece ser una expresión de alegría por un afortunado descubrimiento, esta obra se coloca como una revelación de la proximidad de la muerte, como una especie de metáfora del cadáver y del horror de aquella que se descubre a sí misma perecible. El jabón es un resto que quedó y el performance continuó con ese resto, la artista utilizó el cubo de jabón para lavar su cuerpo. El resto fue diluido como una metáfora del desaparecer, de la inestabilidad de la materia. Los residuos van a desaparecer, los materiales envejecerán, del mismo modo que los cuerpos, la temporalidad está implícita en el énfasis puesto en el carácter efímero de la obra.



Fig. 2. Janine Antoni. *Eureka*. 1993. Performance, bañera, grasa, jabón, medidas: 55.8 x 66 x 66 cm (jabón), 76.2 x 178 x 63.5 (bañera). Fuente: http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail. Consulta: 12-01-2020.

La obra de Janine Antoni tiene una fuerte conexión con otras artistas sobre cuestiones relacionadas con la identidad corporal. Podemos mencionar el trabajo de la artista cubana, Ana Mendieta (Habana 1948-1985), artista con la cual comparte la condición de diáspora, de una artista latinoamericana viviendo en los Estados Unidos en la búsqueda de su propio lenguaje.

En ambas artistas, hay una abyección del cuerpo. En Ana Mendieta, hay una búsqueda de una relación con la naturaleza, especialmente en sus obras más conocidas, la serie *Siluetas* (1983), en las cuales generalmente está presente la idea de una integración, pero también una puesta en escena que refiere a la separación del vientre materno. Parece que podemos pensar que una y otra vez ella es separada y deja marcas en la naturaleza de esa separación originaria, marcas y heridas en el paisaje; sin embargo, en Antoni la separación de sí misma parece ser más una escisión en la psique, en la personalidad.

También podemos ver la importancia de los objetos como restos de las acciones performáticas. En Antoni, el objeto da cuenta de la presencia del cuerpo de la artista, mientras que Mendieta, generalmente es el registro. Aunque, en obras como *Body Tracks* (1982) (Fig. 3) queda la presencia de la tela impresa por la acción del cuerpo de la artista. En los trabajos de Antoni, ella parece no tener interés en la mistificación de ellos como

reliquias de las acciones, sino como presencias materiales capaces de crear una comisura con los procesos vivenciales con los que fueron hechos.

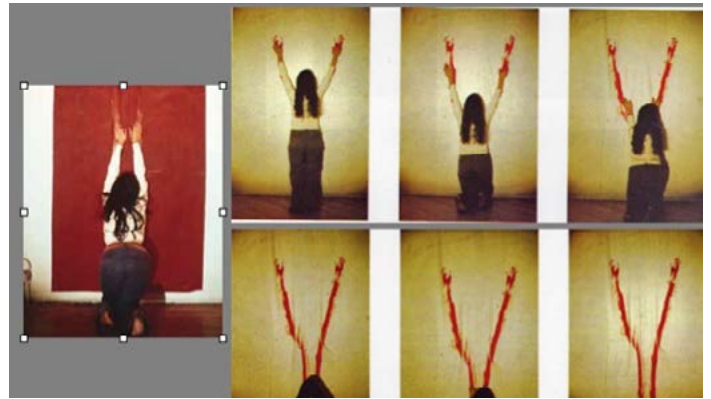


Fig. 3. Ana Mendieta. *Body tracks*. Performance, 1982. Fuente: <https://www.studyblue.com/#flashcard/flip/1678890> Consulta: 07-06-2020.

La materialidad. Continuando con este análisis de obras de Janine Antoni, se puede percibir en la obra *Gnaw* (1992) (Fig. 4 y 5), así como en *Lick and Lather* (1993) (Fig. 10,11 y 13), que aparecen otras abyecciones corporales: el asco y la fobia a la comida. En *Gnaw*, la artista mordió cubos de grasa y cubos de chocolate de 272 kg cada uno; después escupió, los restos masticados para formar otros objetos. Con la grasa se elaboraron un tipo de labiales y, con los restos de chocolate, pequeñas piezas en forma de corazón parecidas con aquéllas que se elaboran para regalos del día de los enamorados, presentados en cajas con envoltorio.



Fig. 4. Janine Antoni. *Gnaw*, 1992. Chocolate y grasa mordidos, vista de la instalación, 2 cubos de 61 x 61 x 61 cm. cada uno. Colección MOMA New York. Fuente: <https://www.artnet.com>. Consulta: 12-01-2020.



Fig. 5. Janine Antoni. *Gnaw*, 1992. Chocolates y labiales hechos con los residuos de los cubos mordidos, medidas variables. Colección MOMA New York. Fuente: <https://www.artnet.com>. Consulta: 12-01-2020.

Vale aquí destacar que el uso de esos materiales no es una acción nueva en el arte. El chocolate y la grasa son materiales con historia en el arte contemporáneo, Joseph Beuys ya había utilizado la grasa como parte de sus obras, el chocolate también ha aparecido en innumerables ocasiones, como en la obra del artista alemán Dieter Roth (Fig. 6). También, las citas directas al arte norteamericano del género de los años setenta del siglo XX son importantes, como el caso de la artista Hanna Wilke (Fig. 7), que ya había hecho referencias a la corporalidad, al consumo, a la belleza y a la propia forma femenina de la artista.



Fig. 6. Dieter Roth. *P.O.T.H.A.A.VFB (Portrait of the artists as a Vogelfutterbüse)*, 1968. Col. The Museum of Modern Art, New York.



Fig. 7. Hannah Wilke. *Venus Pareve*, 1982-84. Yeso pintado y chocolate, Jewish Museum, New York.

La discusión de la expansión de las posibilidades materiales en la obra de Janine Antoni mantiene sus asociaciones originales y gana nuevos significados en el momento de asumir las formas de materiales simples y comunes como objetos de arte.

El encuentro del cuerpo del artista con esos materiales queda impregnado de raíces psicológicas y culturales, es ella misma con sus propias limitaciones físicas y experiencias quien limita o expande el objeto de arte, por ejemplo *Gnaw* (1992) queda definida por la abertura de la boca de la artista y las varias relaciones construidas alrededor de la boca, así también *Eureka* (1993) relaciona materiales que están ligados al cuerpo, pero en el camino de la construcción del objeto dirige la atención a aspectos generalmente dejados de lado en la cotidianidad de esos objetos, por ejemplo, el origen del jabón y su consumo, que es generalmente hecho de grasa animal, de hecho, cuerpos que consumen otros cuerpos. Las obras son especialmente viscerales, íntimas y deconstructivas de los estereotipos de la identidad de lo considerado femenino.

La paradoja del minimal visceral. La autobiografía, el humor, el uso del propio cuerpo como proceso y como sujeto-objeto, las referencias a la experiencia femenina como contenido en la obra, el trabajo de arte-acción son todas estrategias de artistas del feminismo de la segunda mitad del siglo XX mostrando una línea de preocupaciones conceptuales y materiales que afectaron a toda una generación de artistas, de los cuales Antoni es parte.

En la obra de Janine Antoni, hay también una aparente tendencia hacia cuestiones formales y conceptuales que la aproximan a la estética del arte minimalista[1], pues trabaja generalmente con formas escultóricas; sus

dislocamientos conceptuales y materiales al respecto de las ideas del objeto y su autorreferencialidad son como las maneja el arte minimalista. Pero el trabajo de esta artista también problematiza estas aspiraciones por medio del absurdo, de la manipulación contradictoria de las relaciones entre la materia, el espacio y el cuerpo de la artista.

La obra *Gnaw* (Fig. 4 y 5) parece, inicialmente, referirse de manera directa al arte minimalista. La artista parece perturbar los principios de pureza, de asepsia y la sensación de presencia. Presenta cubos de materiales perecibles, imperfectos, impresos con los trazos de la creación, hecha a mordidas, por medio de la presencia de la artista, la estricta geometría de cada cubo es alterada.

En *Gnaw*, la impoluta presencia intacta de una supuesta superficie minimalista es destruida a mordidas, queda marcada, herida, deja abierto el camino a las asociaciones libres que cada espectador pueda crear por medio de materiales que son físicamente próximos y reconocibles, sea por placer o repulsa.

En los cuestionamientos sobre la materialidad de la obra, el género y la aproximación con el arte minimalista, podemos apreciar un linaje directo con la obra de la artista norteamericana Eva Hesse (Fig. 8 y 9). En ambas artistas, el azar y la indeterminación en la utilización de materiales inesperados rompen con las formas establecidas de la estética minimalista. Con esta artista también comparte cierto drama en lo referente a la conservación de los materiales en el tiempo.



Fig. 8. Eva Hesse. *Sans II*, 1968. Fibra de vidrio y resina. 96.52 x 218.44 x 15.56 cm. Colección San Francisco MOMA.

De alguna forma, la obra de Janine Antoni parece regresar la dimensión de las producciones del arte-acción corporal que procuran la liberación de las culpas del placer básico, visceral, instintivo y animal, coloca la presencia y la materialidad no solo como un objeto para ser experimentado en términos intelectuales, ella intenta tragar los preceptos, aunque, aparentemente no lo consigue. El cubo perfecto es tedioso e intragable, no hace mérito para entrar en el cuerpo de la artista. Es solo después de la labor de la artista que se transforma en otra cosa, después de haber sido deteriorado, transfigurado, sublimado.[2]

En la obra *Lick and Lather* (1993) (Fig. 10, 11 y 12), la imagen de sí misma es consumida. Esta pieza está constituida por catorce bustos, siete de chocolate, siete de jabón, los primeros siete fueron lamidos; con el segundo grupo de bustos, ella lavó su propio cuerpo, en ambos casos, los rasgos, los vestigios de la acción inicial fueron borrados o deformados. Aquí podemos ver una posible referencia a la historia del retrato en la escultura y una posible ruptura con esa tradición se hace presente, la intención mimética es corrompida.

El asco parece ser una de las referencias más claras en las piezas de Antoni sobre la comida, la expulsión de aquello que no se quiere asimilar. En este caso, se refiere a sí misma y su corporalidad: es un yo que se presenta, que se impone por medio de la auto-abyección, son las piezas los propios restos de la artista. Tal intencionalidad revela un proceso corporal que refiere a la misma muerte en la perecibilidad de la obra, en la violencia de los gestos.



Fig. 8. Eva Hesse. *Sans II*, 1968. Fibra de vidrio y resina. 96.52 x 218.44 x 15.56 cm. Colección São Francisco MOMA.

La autofagia parece dar cuenta de una fijación con la propia imagen, hay una relación de amor-odio, en una posible referencia al horror por la imagen corporal, la capacidad de autoconstrucción y destrucción de la propia imagen, la obsesión por la comida y la limpieza (clásicos estereotipos sobre lo femenino), quedan manifiestas en esos objetos mordidos, heridos, escupidos, y que, al mismo tiempo, construyen otros, vacíos, contingentes.



Fig. 10. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. Instalación en el New Museum, Nueva York, 1993.



Fig. 11. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. 2 bustos, uno de chocolate y uno de jabón, 61 x 40.6 x 33cm. Colección San Francisco MOMA.



Fig. 12. Janine Antoni. *Lick and Lather*, 1993. Detalle del busto de chocolate, 61 x 40.6 x 33cm. Colección San Francisco MOMA.

Por las consideraciones hechas, nos parece que en la obra de Antoni, los objetos, resultado de las acciones, al ser expuestos en el espacio museístico, quedan como una única presencia, no hay aparentemente más nada, es intención de la artista que no haya registro, solo la ficha; en estas obras el espectador pasa a ser una especie de arqueólogo que debe sumergirse en su propia historia y corporalidad para encontrar un sentido.

La labor. En la obra de Janine Antoni, el cuerpo es un instrumento para ser utilizado de forma consciente, que confiere poder a las acciones repetitivas y al azar del subconsciente, que materializa obsesiones de forma mecánica e instrumental en objetos y esculturas. En obras como *Saddle* (2009) (Fig. 27), la labor de la artista hace trascender esos objetos y da cuenta de la importancia del cuerpo como parte de la construcción del sentido. El cuerpo femenino es un productor de significados y no solo un hecho biológico e incidental en el mundo para ser explotado.



Fig. 13. Janine Antoni. *Saddle*, 2000. Cuero natural de ovino modelado en el cuerpo de la artista. 68.6 x 81.3 x 200.6 cm.

La labor compulsiva y hasta dolorosa en obras como *Gnaw* (1993) o *Lick and lather* (1993) es una crítica al consumismo y se opone a la idea de la producción masiva por medio del uso del propio cuerpo como productor mecánico, es decir, establece una paradoja entre un medio de producción delimitado por las condiciones de la corporalidad (fatiga, debilidad, etc.) y las intenciones del arte minimalista que hablan de la producción industrial en la cual la intervención del hombre no es perceptible.

En la obra todo es hecho a la medida de la artista, porque los procesos deben pasar por el cuerpo de ella y todo el material pasa a ser sublimado por medio del proceso íntimo y hasta doloroso de ser transformado. Al final esos objetos son separados, expulsados, y la proyección de la artista en la obra es evidente; hacer las obras, es un proceso minucioso, sistemático y requiere tiempo, habla del conflicto de género en la transformación de materiales marcados como femeninos y los critica por medio del uso de oficios considerados también como típicamente femeninos. En el trabajo de Janine Antoni los objetos son transformados por medio de acciones, de un tipo híbrido de labor (Canclini, 2001), que permite la elaboración de un discurso de lo femenino.

Es por medio de la acción que transforma los objetos, aunque en el momento de ser presentados al espectador ella crea a su vez una distancia.

Conclusiones

Antoni separa su propia corporalidad de ciertas acciones, “[...] por la remoción de mí misma, permito al espectador tener una relación con el objeto... el espectador es dejado para llenar la historia en el hueco – el espacio entre el proceso y el objeto[3]”, (Buskirk, 2003, p. 139).

La artista tiene un interés especial en una lectura del espectador, en activar la experiencia por medio de los restos y las marcas dejadas en ellos, es por eso que no hay presencia expuesta de registros de ningún tipo, en ese sentido, ella pretende, una vez más, referenciar su trabajo con la tradición del arte minimalista en la que es necesaria la presencia del espectador para poder experimentar la obra.

Antoni utiliza una estrategia que aproxima al artista hacia el espectador, revelando una intencionalidad al hacerlo, aunque no lo hace por medio de la representación descriptiva o realista, sino por una proximidad corporal inmanente a los objetos que quedan después de las acciones. Las obras de Antoni no son simples objetos, sino objetivaciones de experiencias, los actos físicamente laboriosos dan al espectador una aproximación distinta sobre la forma en la que se puede examinar el arte. La aproximación intelectual a las obras es dada por la propia internalización de las situaciones que el público puede relacionar con su propia experiencia, lo que hace que los objetos queden como un tipo muy específico de presencia, susceptible de ser aprehendida no solo intelectualmente, sino también de forma empática por medio del propio cuerpo de aquel que mira la obra.

Las obras son índices de la presencia, pero no de cualquier presencia. La expresión de la problemática de género siempre está presente, se hace expresa por medio del cuerpo de la artista que da cuenta de la destrucción de sí misma para acceder a su espectador. La elección de los materiales no es gratuita, ellos son perecibles e inestables, y es por medio de la elección expresa de estos materiales que hay una quiebra con la tradición de la materialidad escultórica y un cuestionamiento sobre los ideales de pureza en el arte.

Los objetos de Antoni, podemos decir, pasan por un proceso de sublimación y desublimación[4] al mismo

tiempo, pero, ¿cómo esto puede ser posible? Ella parece establecer una paradoja al transformar los objetos, podría parecer que son sublimados, que en la transformación en obras de arte por medio de la labor corporal casi expiatoria de la artista, el poder de la corrupción corporal podría disolverse, pero también se presentan al público como objetos de consumo, homenajes a lo banal, (como en el caso de los labiales) o como objetos nauseabundos que van a desaparecer a lo largo de la exposición, corrompiendo la noción clásica del arte como objeto de deseo y transformándolo en objeto de repulsa (Buskirk, 2003, p.111), mientras al mismo tiempo todos exponen el cruel juego de roles y el horror corporal envuelto en lo considerado de forma común como identidad femenina.

Hay en la obra, una lucha entre opuestos, entre el adentro y el afuera, entre lo que es consciente e inconsciente, es una obra que no hace preguntas sobre su lugar como cuerpo femenino, sino que explora físicamente los límites. En la acción y expulsión se distancia de sus acciones y puede asistir como un tercero a su propio consumo, a su propia caída.

Notas:

[1] Según Martha Buskirk, en su libro *The Contingent object of contemporary Art* (2003), la utilización del término arte minimal no es muy clara, aunque el minimalismo sea una clasificación historizada, abarca innumerables prácticas artísticas, incluidas aquellas relacionadas con el post-minimalismo. Puede parecer un término muy poroso que incluye de forma errática varias generaciones que, a veces, están relacionadas más con la forma en que la obra es percibida por la crítica que con la propia identificación de los artistas con el término. En el año de 1996, la exposición retrospectiva “More than minimal: Feminism and abstraction in the 70’s”, en el Rose Art Museum, en la Universidad Brandeis, (Waltham/Boston, Massachusetts). Mostró una selección de trabajos de once artistas mujeres que tenían como tópico común la relación entre el feminismo y el minimalismo en obras que referían a las problemáticas entre política y cultura, subjetividad y arte. La importancia de “*More than minimal*” fue, principalmente, la visibilidad dada a artistas que mostraban la expansión de las fronteras tradicionales del arte ofreciendo una alternativa a los conceptos en apariencia monolíticos e inmutables del minimalismo.

[2] El concepto de sublimación es utilizado aquí en su sentido figurado, como exaltación o purificación.

[3] *By removing myself, I allow the viewer to have a relationship to the objetc...the viewer is left to fill in the story*

within the gap -the space between process and objetc- Traducción de la autora.

[4] Aquí en referencia a los conceptos del psicoanálisis de Freud (Consuegra, 2010, p.266).

REFERENCIAS

- Buskirk, M. (2003). *The contingent object of contemporary Art*. MIT Press. Butler, C. (2007). *WACK! Art and the feminist revolution*. The MIT press.
- Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Canclini, N. (junio de 1997). *Culturas Híbridas y estrategias comunicacionales*. Revista de Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. III, 109-128.
- Consuegra Anaya, N. (2010) *Diccionario de psicología*. Ecoe.
- Cordero Reiman, K; Sáenz, I. (Comp). (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Oak. Didi-Huberman, G. (1997) . *L'empreinte*. Éditions du centre Georges Pompidou.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Ser cráneo*. Cuatro ediciones.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Jiménez, J. (Comp.). (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. MEIAC/Turner.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- O’reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. Thames and Hudson.
- Perry, G.(2009). *Themes in contemporary Art*. New Haven: Yale University Press/ The Open University.
- Schimmel, P. (Comp). (2012). *Campos de accion Vol 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. Alias- Fusil.
- Vergine, L.(2006). *Body art and performance, the body as language*. Skira. Warr, T. (2000). *The artists body*. Phaidon Press Limited.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Las mujeres caricaturistas de América Latina

José Luis Diego Hernández Ocampo, Elba G. González Islas, Fabiola Aguayo Mendoza, Ma. Ángeles Hipólito Lozano, Martha C. Lozano García, Oshin N. Rodríguez Santos y Sandra L. Galván Ramírez*

Resumen

Históricamente han existido pocas mujeres incursionando en la caricatura política en función del número de hombres. Derivado de este escenario, la investigación tiene como propósito buscar en los países latinoamericanos a las mujeres caricaturistas que actualmente se encuentren publicando de manera digital o impresa, no solo para obtener información cuantitativa al respecto, sino, fundamentalmente, para visualizar su obra como parte integral del colectivo de las artes, el diseño y la comunicación.

La búsqueda fue realizada por las y los integrantes del Programa de Servicio Social, Investigación y Realización de Caricaturas e Historietas para el Diseño de Productos de Comunicación Visual de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México (FES Cuautitlán, UNAM) durante los dos primeros meses del año 2021 exclusivamente en el ciberespacio. Los datos obtenidos, también, permitieron conocer la formación académica y perfil profesional de las autoras. Consideramos este trabajo una obra en construcción y asumimos el compromiso de actualizarlo periódicamente.

Palabras claves: mujeres caricaturistas, Latinoamérica, humor gráfico, arte y diseño, comunicación visual.

Abstract

Historically, there have been few female cartoonists around the globe, in proportion to the number of men, entering into political cartooning. Resulting from that scenario, the purpose of this research is to search in Latin American countries for female cartoonists who are currently publishing, digitally or in print media, not only to obtain quantitative information in this regard, but also, and fundamentally, to visualize their work as an integral part of the arts, design, and communication collectives.

The search was carried out by the members of the Social Service Program, Research and Production of Caricatures and Comics for the Design of Visual Communication Products, of the Faculty of Higher Studies Cuautitlán, National Autonomous University of México (FES Cuautitlán, UNAM), during the first two months of the year 2021, exclusively in cyberspace. The data obtained also allowed us to know the academic training and professional profile of the authors. We consider this a work in progress and we assume to update it periodically.

*Maestro en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Académico adscrito a la FES Cuautitlán. Mail: buzonplumilla@gmail.com

Introducción

La motivación de este estudio es el reconocimiento de que, históricamente, han existido menos mujeres caricaturistas incursionando en esta actividad, en función del número de hombres. Por ello, en el marco de la convocatoria del *Congreso Internacional Mujeres en el Arte y el Diseño. Miradas Interdisciplinarias en la Producción y los Procesos Creativos*, nos dimos a la tarea de investigar a las mujeres caricaturistas de países latinoamericanos que, actualmente, se encuentren publicando de manera digital o impresa; no solo para obtener información cuantitativa al respecto, sino, fundamentalmente, para visualizar su obra como parte integral del colectivo de las artes, el diseño y la comunicación.

La búsqueda fue realizada, durante el año 2021, por las y los integrantes del Programa de Servicio Social, Investigación y Realización de Caricaturas e Historietas para el Diseño de Productos de Comunicación Visual de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. Esta búsqueda se efectuó exclusivamente en el ciberespacio: en sitios web dedicados a esta disciplina, en las páginas de las autoras, en sus redes sociales, en libros y en documentos digitalizados. Por lo tanto, consideramos este trabajo una obra en construcción y asumimos el compromiso de actualizarlo periódicamente.

Esta investigación, como lo indica su título, se enfoca exclusivamente en las mujeres caricaturistas, quienes en ocasiones realizan también historieta. Por tal motivo, el primer criterio de consideración fue indagar cómo se asume la autora profesionalmente; cuando este criterio no aparece, recurrimos a lo que se ha mencionado de ellas o su obra por parte de especialistas o publicaciones del ramo; cuando no hay una definición de ninguno de los dos argumentos, nosotros identificamos su actividad preponderante para ubicarlas en el espectro de las artes visuales, en su caso como caricaturistas.

Una vez explicado lo anterior, dejaremos solo por un instante a las mujeres historietistas para un futuro trabajo.

La caricatura

La caricatura narra una historia en una sola viñeta, precisando para ello el humor como condición;

comunica en una síntesis visual algo que se desea hacer colectivo, utilizando un amplio catálogo de convenciones gráficas y signos icónicos, cuyos códigos puedan ser comprendidos por el grupo social a quien se desea impactar. En la caricatura se privilegia lo icónico, pero no es un sistema de signos excluyente, más aún, con frecuencia se integra el lingüístico, el cual en ningún aspecto demerita la obra, por el contrario, la relación texto-imagen es complementaria y suele obedecer un fin estilístico o asegurar el sentido del mensaje. Michel Foucault ha mencionado que las palabras escritas implicadas en una imagen pertenecen al modo visual y será hasta que sean leídas cuando cambien al verbal, por tanto, textos y dibujos forman parte de la composición del diseño de la obra.

Continuando con esta línea reflexiva, la caricatura, viñeta o cartón, como imagen sin sonido ni movimiento solo cuenta con su naturaleza material para comunicar la idea. Es decir, su propiedad visual es la única sonda que hace posible el diálogo entre emisor y destinatarios. La caricatura es, en esencia, portadora de una significación. En los ejemplos que hemos revisado, dicha significación corresponde puntualmente a la línea de la caricatura política o cartón.

En consecuencia, entenderemos a las caricaturistas como comunicadoras y artistas visuales, y a la caricatura la delinaremos como una entidad plástica cuyo contenido generalmente aborda la crítica política y social, asimismo, como un diseño dentro de otro diseño al momento de publicarse, ya sea en modalidad impresa o digital.

La palabra caricatura, en cuanto a su origen, proviene del verbo italiano *caricare* que significa recargar. Tradicionalmente se le ha asociado con la idea de la deformación o la exageración de las cosas, pero para el filósofo Boris Bergson (2007):

la caricatura es un arte que exagera, y sin embargo se le define muy mal cuando se le asigna como fin la exageración, pues hay caricaturas que tienen más parecido con los retratos, caricaturas en las que la exageración apenas resulta visible, y en cambio se puede exagerar a ultranza sin obtener un verdadero efecto de caricatura. (p.27)

En este orden de ideas, la deformación y la exageración son recursos ciertamente imprescindibles pero asociados a la propuesta estética y humorística, a través de las cuales la caricatura continuamente pre-

sentada, desde su mirada, caras del mundo que vivimos, que hasta entonces nos eran desconocidas o invisibles; sus propiedades la facultan para ello, para revelar una realidad que, en numerosas experiencias, es intencionalmente negada por el orden hegemónico.

La historiadora Esther Acevedo (2000) explica la caricatura política “[...] como la producción de imágenes que expresan un constante cuestionamiento de las relaciones sociales, mediante el uso de la sátira, la parodia y formas simbólicas como la alegoría” (p. 8). Por ello, en su versión más socialmente comprometida, refleja el momento con objetividad, permite establecer una relación inmediata con su referente y hace comprensible su mensaje expresado en forma de discurso visual. En pocas manifestaciones como en esta, la forma y la idea van tan estrechamente articuladas, debido a la necesidad de transmitir el mensaje de manera nítida y directa a un destinatario manifiesto.

Por todo lo anterior, y siguiendo el curso de las ideas, podemos determinar que el fin de la caricatura es manifestar un posicionamiento sobre algún acontecimiento o tema, el cual, en este caso, a la autora le interesa establecer. Bajo esta lógica, la exageración, deformación y humor son el medio para lograr tal objetivo.

Las mujeres caricaturistas de Latinoamérica

Una vez concluida la fase de búsqueda por los países latinoamericanos, como se ha puntualizado, con un plan de ruta centrado en las mujeres caricaturistas que actualmente se encuentren publicando en algún medio digital, la investigación reunió los siguientes nombres e información respecto a sus obras.

Temáticas abordadas, en torno a las cuales giran observaciones, cuestionamientos, críticas y reflexiones:

- Feminismo
- Costumbrismo
- Política
- Economía
- Derechos humanos
- Igualdad y derechos de género
- Violencia
- Acoso
- Estereotipos
- Relaciones afectivas
- Cotidianidad

- Matrimonio
- Maternidad
- Subordinación sexual
- Activismo LGBT
- Roles de género
- Cultura
- Cultura machista
- Educativos
- Ambientalistas

Acerca de la configuración de la forma y diseño de sus obras, identificamos que las técnicas utilizadas abarcan:

- Acuarelas
- Tintas
- Lápices de color
- Análogo
- Digital
- Técnicas mixtas

Además, algunas autoras elaboran cartones animados con técnicas digitales. Y en no pocos casos, cuentan con personajes que dibujan cotidianamente.

Las caricaturistas y su formación académica

En los datos recabados en cuanto a la formación profesional, encontramos que algunas autoras se declaran autodidactas; otro grupo solo menciona estudios referentes a las artes visuales y al diseño, pero no indican el nombre de la escuela donde cursaron; finalmente, la mayoría de ellas sí refieren a su formación académica y citan las instituciones. Entre las instituciones y estudios cursados se encuentran:

1. Bellas Artes de la Universidad Federal de Pernambuco.
2. Estudios en la Escuela de Bellas Artes de Cali.
3. Pintura y Escultura en la Escuela Politécnica de Artes, Inglaterra.
4. Escuela de Artes Visuales de Nueva York.
5. Instituto Politécnico de Cávado y Ave.
6. Licenciatura en Biología en la Universidad Distrital de Colombia (Bogotá).
7. Licenciatura en Diseño por la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico.
8. Especialidad en Pintura por la Academia Nacional de Bellas Artes, Bolivia (La Paz).

9. Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica, Perú.
10. Estudios Técnicos de Diseño en Toulouse Lautrec, Escuela para el Desarrollo y otros institutos, Perú.
11. Licenciatura en Artes Plásticas, Pintura.
12. Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.
13. Diseño Avanzado en la Pontificia Universidad Católica de Chile.
14. Diseño Gráfico en ARCIS, Universidad de Arte y Ciencias Sociales, Chile.
15. Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Quito.
16. Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires.
17. Licenciatura en Artes, UNSAM, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
18. Universidad de Buenos Aires.
19. Bellas Artes en la Universidad Nacional de Rosario.
20. Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo.
21. Psicología en la Universidad de Buenos Aires.
22. Diseño Gráfico en la Escuela Panamericana de Arte.
23. Química en la Universidad de Morón, Buenos Aires.

Como es evidente, en la formación académica manifestada por las autoras, se enlistan estudios de Bellas Artes, Diseño, Artes Plásticas, Pintura, Escultura, Diseño Gráfico y Arquitectura; incluso, escuelas de Biología, Química y Psicología. Lo cual nos permite subrayar un perfil profesional consistente con la naturaleza multidisciplinaria e interdisciplinaria de la caricatura y sus prácticas.

A continuación, citamos los nombres de las mujeres caricaturistas reunidas para este trabajo durante el periodo contemplado de búsqueda. Es preciso señalar que la ubicación por país corresponde al lugar que indican como nacionalidad ya sea de forma explícita o implícita. Asimismo, una gran mayoría de ellas viven actualmente en otros países, de acuerdo con la información que han hecho pública.

- Argentina: Elda Broglio, Xoana Herrera, Josefina Wolf, Estampita Pérez Adan, María Luque y Ana Von Rebeur.
- Bolivia: Rafaela Rada y Alexandra Ramírez.
- Brasil: Rose Araujo, Liz França, Carol Rossetti y Priscila Vieira.
- Colombia: Consuelo Lago, Martha Montoya, Adriana Mosquera y Elena Ospina.
- Costa Rica: Cindy Vega.
- Cuba: Miriam Alonso.
- Chile: Marcela Trujillo "Maliki Cuatro Ojos", Francisca Salomón y Pilar Ortloff.
- Ecuador: Vilma Vargas.
- Guatemala: Breena Nuñez Peralta (afro guatemalteca-salvadoreña).
- México: Cecilia Pego, Jazmín Velasco, Martha Barragán, Cintia Bolio y Carina Guevara (mexicana-estadounidense).
- Nicaragua: Karelía Marccenaro Rizo.
- Panamá: Marta Noemí Noriega.
- Paraguay: María José Lara.
- Perú: Avril Filomeno Núñez, Marisa Godínez y Brenda Liz Román González "Brendargon".
- Puerto Rico: Rosa Colon, Darleen Ortiz y Amanda Fuentes.
- República Dominicana: Ana Camila Feliz.
- San Bartolomé: Masha Maus.
- San Cristóbal y las Nieves: Hadiya Lewis.
- San Vicente y las Granadinas: Sharl Branch.
- Uruguay: Raquel Orzuj Litvan.
- Venezuela: Rayma Suprani, Sara Fratini, Camila de la Fuente y Cristina Sampaio.

Conclusiones

Las reflexiones en torno a los resultados de esta investigación convergen en una primera conclusión: a través de medios digitales, podemos visualizar los trabajos creados por mujeres caricaturistas latinoamericanas, mismos que provocan una reacción en el público por su naturaleza —entendiendo la caricatura como mensaje político— y por el perfil profesional de las artistas, derivado de su formación académica en el campo de la producción artística, la comunicación visual y el diseño.

Asimismo, contemplar las obras de las distintas autoras citadas, no solo permite aproximarnos a una experiencia comunicativa que abona a los referentes visuales, también, nos obliga a discernir e indagar acerca de su contribución a los discursos y al pensamiento visual, principalmente por el activismo abierto que desempeñan al publicar y compartir sus trabajos en el ciberespacio, gracias a lo cual conseguimos el acercamiento con ellas.

En otro aspecto, los pormenores de la información obtenida revelan que aun cuando, en efecto hay menos mujeres caricaturistas en función al número de

varones incursionado en esta materia, es significativa su presencia en Latinoamérica, quedando de manifiesto la propuesta estética de sus obras y la mirada crítica sobre la diversidad de problemáticas que abordan.

Finalmente, no contamos en este momento con elementos para proyectar una razón motivada que explique la poca o nula actuación de mujeres cartonistas en algunos países, en contraste con la participación de ellas en otros. Sin embargo, este último punto puede deberse a la carencia de referencias en internet o a una estrategia de búsqueda no apropiada, de donde puede derivarse otra línea de reflexión sobre la información que navega en esta supercarretera, la calidad de la misma, la mediación de los buscadores y su impacto en el conocimiento del mundo.

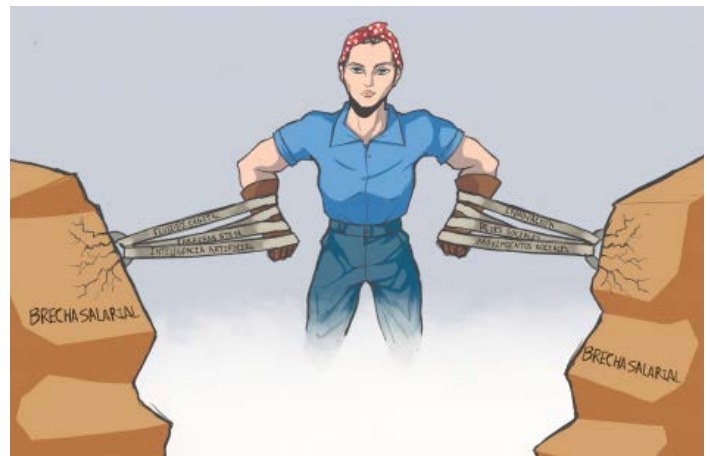
Como etapa final de esta investigación, presentamos ejemplos de sus obras:



Ilustradora: Amanda Fuentes.



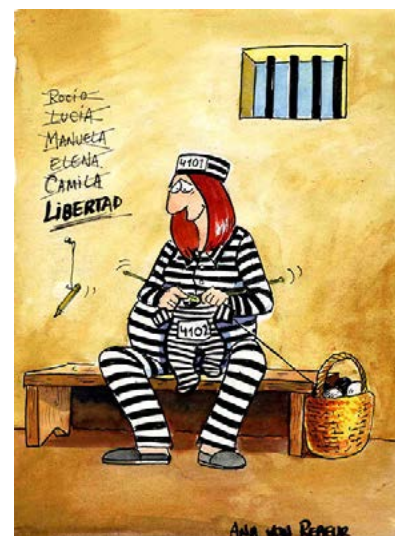
Ilustradora: Adriana Mosquera.



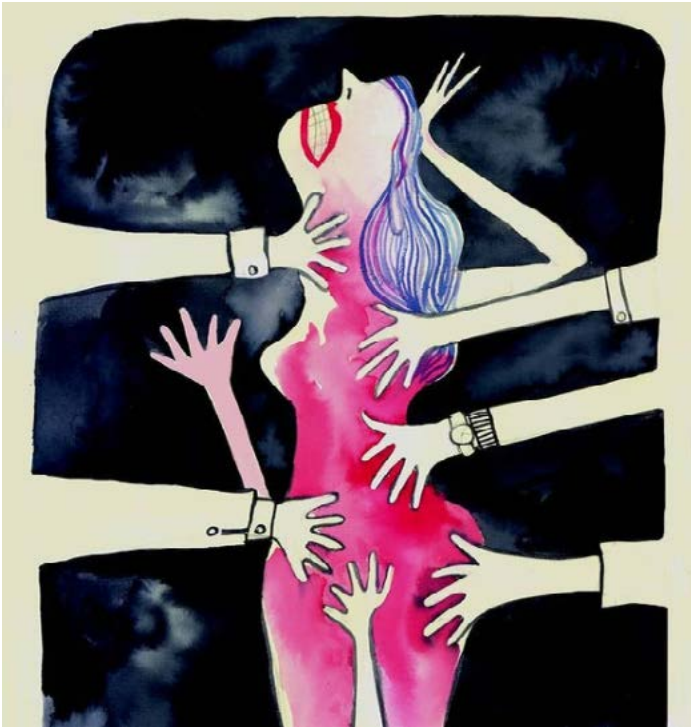
Ilustradora: Ana Camila Feliz.



Ilustradora: Alexandra Ramírez.



Ilustradora: Ana Von Rebeur.



Ilustradora: Ana Von Rebeur.



Ilustradora: Brenda Liz Román González #Brendargon



Ilustradora: Breena Nuñez Peralta.



Ilustradora: Carina Guevara.



Ilustradora: Carol Rossetti.



Ilustradora: Cindy Vega.



Ilustradora: Cecilia Pego.



Ilustradora: Cintia Bolio.



Ilustradora: Elda Broglio.



Ilustradora: Josefina Wolf.



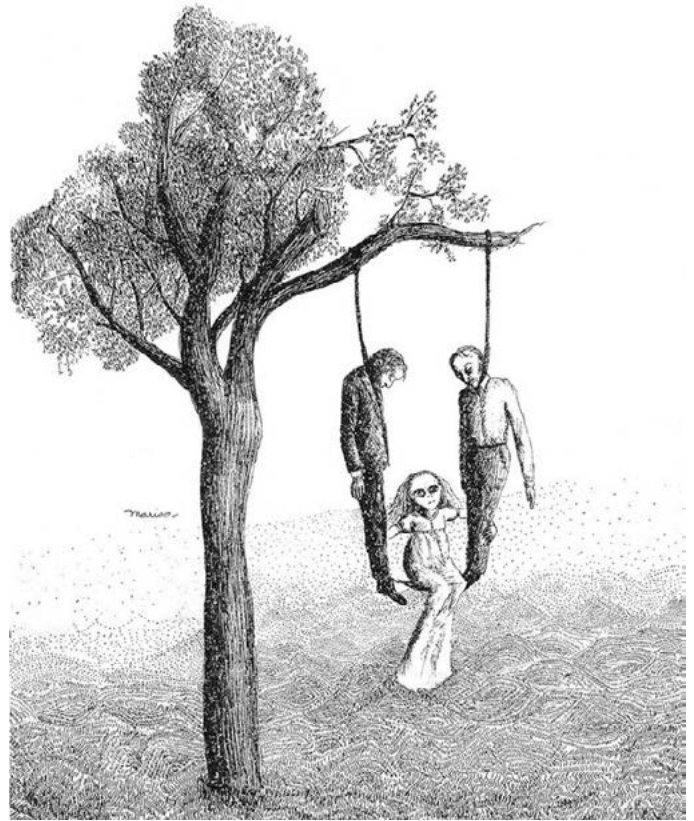
Ilustradora: Elena Ospina.



Ilustradora: Liz Franca.



Ilustradora: Marcela Trujillo Maliki Cuatro Ojos.



Ilustradora: Marisa Godínez.



Ilustradora: María José Lara.



Ilustradora: Martha Noemí Noriega.



Ilustradora: María Luque.



Ilustradora: Sharl Branch.

Referencias

- Acevedo de Iturriaga, E. (2000). La caricatura política en México en el siglo XIX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Alonso, M. (14 de abril de 2013). [Ilustración]. The prisma. <http://theprisma.co.uk/es/2013/04/14/miriam-alon-humor-en-la-isla/>
- Araujo, R. [@rosearaujocartum]. (16 de octubre de 2020). #osamigosdalis #komiks. [Ilustración] Instagram. <https://www.instagram.com/p/CGa2QUdJUZb/>
- Barragán, M. [@marcartonist]. (18 de febrero de 2021). El pacto es patriarcal... primero los machos. [Ilustración]. Twitter. <https://twitter.com/marcartonist/status/1362508462312345601>
- Bergson, H. (2007). La risa. Prometeo.
- Beuchot, M. (2002). Temas de semiótica. UNAM.
- Branch, S. [@sharlbranch]. (16 de enero de 2020). A childhood memory. I remember my cousins and I weren't allowed to wear my grandmother's makeup but no one said anything about us putting it on our granddad. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CKHxGiLFKSg/>
- Bolio, C. [@cintiabolio] (12 de diciembre de 2020). Sumacha distancia. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CIsQi0xDSdX/>
- Broglio, E. [@eldabroglio]. (9 de agosto de 2019). Friday, feeling cute, will never delete it later. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B08KLF2gEKP/>
- Colón Guerra, R. (s. f.). [Ilustración]. <https://rosacolonguerra.com/cambia-ya-todas>
- Eco, U. (1989). La Estructura Ausente. Siglo XXI.
- Eco, U. (1989). Tratado de Semiótica General. Siglo XXI.
- Feliz, A. C. (23 de mayo de 2019). La Rosie del Siglo XXI [Ilustración]. Facebook. <https://www.facebook.com/BancolInteramericano/photos/a.10157414532192664/10157414532432664>
- Filomeno Núñez, A. [@avrilfilomeno]. (26 de noviembre de 2020). Esta ilustración grafica el testimonio de Risa María . una mujer con la discapacidad de ceguera que ha sufrido acoso callejero. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CIEKilxh4Zv/>
- <https://www.behance.net/gallery/74200179/Caricatura-para-presente>
- Foucault, M. (2001). Esto No Es Una Pipa. Anagrama.
- Foucault, M. (2008). Las Palabras y las Cosas. Siglo XXI.
- França, L. (28 de diciembre de 2018). Caricatura para presente. [Ilustración]. Behance.
- Fuentes, A. (12 de marzo de 2017). Beach day. [Ilustración]. Behance. <https://www.behance.net/gallery/50027975/Beach-day>
- Godínez, M. (16 de junio de 2017). Marisa Godínez: el regreso de Lilith. [Ilustración]. El Dominical. <https://elcomercio.pe/eldominical/marisa-godinez-regreso-lilith-434937-noticia/>
- González Ramírez, M. (1955). La Caricatura Política. Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, G. (1982). El cómic o la historieta en la enseñanza. Grijalbo.
- Guevara, C. (s.f.). [Ilustración]. <https://www.carinaguevara.com/comics.html>
- Lago, C. (2016). Chiste de nieves. [Ilustración]. Tebeosfera. https://www.tebeosfera.com/autores/lago_consue_lo.html
- Lara, J. M. [@anitadice]. (8 de febrero de 2021). Córdate el pelo, no las venas. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLC6GKHnNub/>
- Lewis, H. (5 de octubre de 2018). Haunted library. [Ilustración]. Behance. <https://www.behance.net/gallery/71028767/Haunted-Library>
- Luque, M. [@maria.j.luque]. (14 de diciembre de 2018). Estamos juntas. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BrYTzoxnYoa/>
- Masha Maus (23 de mayo de 2020). розовая женщина. [Ilustración]. Behance. <https://www.behance.net/gallery/97636427/rozov-aja-zhenschina>
- Marcenaro Rizo, K. (23 de mayo de 2016). Las caricaturas de Karelia. [Ilustración]. managuafuriosa.com. <http://www.managuafuriosa.com/caricaturas-karelia/>
- Montoya, M. [losKitosProduce]. (2010). [Ilustración]. Twitter. <https://twitter.com/loskitosproduce>
- Mosquera, A. (5 de mayo de 2019). [Ilustración]. El Universal. <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/face-tas/adriana-mosquera-nani-o-el-arte-del-humor-en-contravia-JX1101193>
- Mujeres caricaturistas. (2021). https://womenincomics.fandom.com/wiki/Mujeres_Caricaturistas
- Noriega, M. N. (26 de agosto de 2015). #Ni una más. [Ilustración]. Mujer. <https://www.mujer.com.pa/reportajes/ni-una-mas>
- Núñez Peralta, B. [@breenache]. (23 de abril de 2017). Hondureña queen. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BTO77F6IOc2/>
- Ospina, E. (s.f.). [Ilustración]. Pinterest. <https://pin.it/1qufVWA>
- Ortiz, D. (1 de marzo de 2015). My SO and I as furries. ldk why. I thought it was cute/amusing. Heh. [Ilustración]. Behance. <https://www.behance.net/gallery/24104371/Some-recent-things>
- Ortloff, P. (18 de agosto de 2009). Policía del corto Luma [Ilustración]. Pilar Ortloff. http://pilarortloff.blogspot.com/2009/08/policia-del-corto-luma_18.html

Orzuj Litvan, R. (2008). [Ilustración]. Tebeosfera. https://www.tebeosfera.com/autores/orzuj_litvan_raquel.html

Pego, C. (31 de octubre de 2011). Entrevista Cecilia Pego. [Ilustración]. Historietólogo. <http://historietologo.blogspot.com/2011/10/entrevista-cecilia-pego.html>

Pérez Adán, E. [@estampita]. (6 de abril de 2018). Dibujito. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BhPECLClitE/>

Rada Herrera, R. (21 de febrero) [Ilustración]. Facebook. <https://www.facebook.com/Axcido/photos/3954764761252780>

Ramírez Flores, A. (27 de agosto de 2019). #SOSamazonasBolivia. [Ilustración] Behance. <https://www.behance.net/gallery/84717051/SOSamazonas>

República, S. (2021). La Red Cultural del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/barranquilla/actividad/encuentro-internacional-caricatura-con-mano-de-mujer>

Román González, B. L. (31 de julio de 2019). Si hay algo de hermoso que tiene el Perú es nuestro folclore. [Ilustración]. Facebook. <https://www.facebook.com/brendaromanartista/photos/841816076202345>

Rossetti, C. [@carolrossettidesign]. (9 de diciembre de 2020). Vento Norte - Debaixo d'água [36/40]. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Clk03YqsXwq/>

Salomón, F. [@diloconmonos]. (21 de marzo de 2019). Lo he contado varias veces: mi abuela tiene un dicho: hay que estirar los elásticos. [Ilustración]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/BvSFbzbHAVA/>

Sienra, S., et al. (2014). La Imagen Como Pensamiento. Universidad Autónoma del Estado de México.

Trujillo, M. (s.f.). [Ilustración]. http://www.marcelatrujillo.cl/portfolio_page/libros/

Vargas, V. (s.f.) Caricatura. <http://www.vilma-vargas.com/portafolio/caricatura/>

Vega, C. (16 de junio de 2020). Esos 32 años maravillosos; hermosa! [Ilustración]. Facebook. <https://www.facebook.com/caricaturascindyvega/photos/a.1720625174666436/3241342785927993>

Velasco, J. (s.f.). Floating World I. [Ilustración]. <http://www.jazminvelasco.com/art/1224/floating-world-i>

Vieira, P. (s.f.). [Ilustración] Pinterest. <https://pin.it/5ZpOpCc>

Von Rebeur, A. (s.f.) [Ilustración] Cartooning for peace. <https://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/ana-von-rebeur/>

Wolf, J. (2021). [Ilustración]. <https://www.josefinawolf.com/suertes-y-variedades>

Zavala, L. (2006). La Precisión de la Incertidumbre: Posmodernidad, Vida Cotidiana y Escritura. Universidad Autónoma del Estado de México.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
 Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Autor: Alfredo de Jesús Comas Sánchez



El vidrio como conductor del color, un proceso creativo en simbiosis

María Victoria Valenzuela López*

Resumen

Nuestro sistema visual tiene la capacidad de discriminar colores, y dependemos de nuestra estructura social, cultural y formativa para crear códigos mentales sobre el color. El presente documento busca reflexionar sobre la estructura del proceso creativo que se basa en experiencia y aprendizaje para desarrollar, en parte, *una simbiosis con el conocimiento tácito del color*. En este trabajo, junto a la artista y creadora visual Violeta Sosa originaria de Muñoztla Tlaxcala, exploramos y aplicamos la técnica de vitrofusión a gran escala, aportando una serie de reflexiones obtenidas y estructuradas en el proceso continuo del trabajo creativo.

Palabras claves

Conocimiento tácito, proceso perceptivo, discriminación de color, percepción.

*Doctorante en Ciencias y Artes para el Diseño en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Mail: vickyvalenz@gmail.com

Un proceso de aprendizaje, usando el conocimiento tácito del color

Los sentidos han permitido que la humanidad reconozca su entorno e interactúe con él, de ahí que tengamos capacidad visual selectiva, la cual forma parte de la subjetividad. Partimos de que nuestro sistema visual tiene la capacidad de discriminar colores y, dependiendo de nuestra estructura social, cultural y formativa, de crear códigos mentales de ellos. También, retomamos el concepto “placer ocular” de Norbert Elias en su libro *El proceso de la civilización* (2012), el cual se define como la “capacidad para experimentar emociones con la mera contemplación” (p. 240). La reflexión presente apunta al proceso creativo basado en experiencia y aprendizaje como parte de una “simbiosis con el conocimiento tácito del color”; cabe mencionar que en este proceso formativo/creativo exploramos y aplicamos la técnica de vitrofusión a gran escala.

Lo “tácito”, según Michael Polanyi (1967), es lo que sostiene el conocimiento explícito, su fundamentación se equipara con la importancia que tiene para la psicología de la Gestalt: “la percepción de algo depende de un patrón total (gestalt) perceptivo” (Zeballos, 2005, p. 6). Partiendo de formaciones académicas de hace más de una

década de egreso (Licenciatura en Artes y Licenciatura en Diseño Gráfico), es difícil separar qué tanto aprendimos en las aulas y qué tanto adquirimos en lo vivencial. Interviene claramente un *proceso perceptivo*, en el que distinguimos como principios fundamentales los siguientes: cualquier percepción no es solo el resultado de una única estimulación (interna/externa), la motivación y estados de ánimo afectan el proceso que depende de una realidad del sujeto; entonces, toda percepción es el resultado de características innatas del individuo, su herencia cultural aprendida y experiencia con reguladores y jerarquizadores (Serra, 1995, p. 98).

Dentro de este proceso perceptivo, destaca la sensibilidad al momento de relacionarnos con un proyecto muralista con libertad de intervenir en el color, lo que resulta en una motivación creadora independiente de la laboral.

Llorenç Guileu Agüera (2011) especialista en neurociencias aplicadas a la creatividad y capacidades cognitivas menciona:

La sensibilidad perceptiva es la capacidad de captar a través de los sentidos el mundo que nos rodea, pero percibiendo detalles y matices que no todo mundo ve... percibir la realidad de una manera distinta es la vía natural para llegar a la construcción de un nuevo concepto no existente (p. 36).

Aunque existe más de una década de amistad entre los participantes de este proyecto, no había precedente de un trabajo con un proceso creativo tan largo. Existen las “funciones clasificatorias, [donde] el color nos ayuda a diferenciar y tenemos varios sistemas y códigos” (Roque, 2003, p. 268), con la formación previa en artes y diseño existe un acercamiento a paletas de colores, códigos cromáticos y asociaciones de *sinestesia*.

En 2017, el artista y maestro grabador Leopoldo M. Praxedis nos hizo la invitación a trabajar en el proyecto “Ecos patrimoniales de Tlaxcala, cuna de la nación, frente a sus 500 años” elaborado con subsidio federal del Gobierno de la República y programado para finalizar en cuatro años. Praxedis, con formación como grabador, nos entregó el boceto y nos dio libertad en el uso del color; explicó que la obra integra elementos prehispánicos de las culturas tlaxcalteca y olmeca-xicalanca presentes en los murales de Cacaxtla en el estado de Tlaxcala. Así pues, la primera referencia, respecto al uso de los colores, correspondió a los mayas, por la mezcla entre elementos: blanco/norte, rojo/oriente, amarillo/

sur, negro/occidente y el verde/ azul para naturaleza y cosmos, una relación de los ángulos del universo. Cada elemento del boceto tenía un simbolismo pero no todos manifestaban una definición concreta de qué colores involucrarían. El maestro Praxedis se consolidó como grabador desde sus inicios en el Taller de Gráfica Popular en los años 70, y hace uso magistral de la monocromía que le permite el grabado en linóleo.

Cuatro etapas de trabajo

Nuestra forma de trabajo se dividió en cuatro etapas correspondientes a cuatro años comenzando en junio de 2017. La planificación inicial contemplaba un inicio y fin regulares por etapa, pero debido a situaciones externas, como el sismo de 2017 o la contingencia por la COVID-19 en 2020, hicimos ajustes de calendario. Con las dimensiones proyectadas de 2 x 4 m, hicimos una división de placas para trabajarlas en el horno de alta temperatura; ochos placas de 50 x 50 cm por cada panel. Una limitada paleta de colores y la transformación de la tonalidad en el proceso de vitrofusión, permitieron, a través de cuatro años, formular y definir lo que considero un *proceso creativo en simbiosis*. Para detallar el trabajo dividí y explico las cuatro etapas:

Primera etapa. Se consolidó el proyecto con reuniones de trabajo entre autoridades del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura y el Mtro. Leopoldo M. Praxedis para determinar el tamaño de las placas y la entrega de los bocetos, además de una planeación para conseguir los materiales en Ciudad de México y trasladarlos al Taller “La Guajolota” propiedad de Violeta Sosa, ubicado en Muñoztla, municipio de Santa Ana, Tlaxcala. Tuvimos en pocas semanas un avance inicial de la propuesta y el boceto. El proyecto es parte de un subsidio federal del Gobierno de la República que contempla la adquisición de material y pago de los involucrados a través del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura. Algunas de las acciones durante esta etapa fueron las siguientes:

1. Implementamos el uso del color. Ya contábamos con un conocimiento previo tanto del material como del proceso y, en este punto, tuvimos una idea generalizada de trabajo similar al de joyería en vitrofusión con adaptaciones sencillas.
2. La adquisición del vidrio fusionable (Spectrum 96) no tenía inconveniente, pero carecíamos de conocimiento sobre las densidades del vidrio y las afectaciones que esto implicaría. Las primeras

pruebas con usos de base traslúcida expusieron el primer problema en la elección final de la paleta de colores. Las pruebas mostraron colores opacos o cambios de tonalidad, no usamos base transparente y, al momento de fundirse, algunos vidrios mostraban diferencias.

3. Organizamos el color con un muestrario en una sistematización arcaica con un código sencillo (Imagen 2).

Los primeros resultados fueron complicados por la manipulación inicial del corte de vidrio, limpieza de impurezas y, sobre todo, la compatibilidad de densidades. Repetimos por lo menos una vez el panel completo, involucrando un gasto económico al conseguir nuevo material que no estaba contemplado. En ese momento, trasladarnos a Ciudad de México para adquirir vidrio fusionable se complicó y, buscando una opción, decidimos triturar vidrio emulando las alfombras de Huamantla, Tlaxcala, para mezclarlo y obtener un mayor rendimiento de tonalidades.

Durante esta primera fase, nuestra frustración era evidente, tuvimos dificultades al controlar el resultado y las piezas finales mostraron quiebres o aberturas. La situación se agravó con el sismo, que nos impidió acudir al taller unas semanas, sin embargo, esta y todas las adversidades nos permitieron gestar una simbiosis creativa, recordando que el vidrio es un material noble que puede expresar sensibilidades como cualquier otro conductor. Terminamos con cierto desgaste emocional.

Al finalizar la primera fase, presentamos una charla sobre el proyecto en general, especificando la experiencia del trabajo y la conexión con el relato del maestro Leopoldo M. Praxedis y su boceto; igualmente, pudimos exteriorizar la elección de colores ante una audiencia especializada en muralismo durante la Jornada de Muralismo del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura en noviembre de 2017, en el Coloquio: El papel del muralista en la historia de México y sus retos hoy.

Segunda etapa. A partir del segundo año, la relación creadora se volvió afectiva al material. Existió un aprendizaje para distinguir densidades de marcas de vidrio fusionable directamente con el proveedor, y durante el trabajo en el taller, oímos algunas frases: “lo astillable” de los colores traslúcidos, como si fueran “fríos” o similares al “hielo”, o los colores sólidos son “amenos” y “lindos para cortar y moler”. Durante esta etapa, comenzamos a mezclar, contrastar y enfatizar

áreas usando el color; se volvió notoria nuestra seguridad en la manipulación de estos por nuestra nueva conciencia sobre los alcances del material. Al finalizar esta etapa, hicimos una presentación de los avances del mural ante representantes del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, medios de comunicación y sociedad en general en el mes de enero de 2019.

Tercera etapa. En el tercer año, la adquisición de material se dificultó: hubo un cambio en el nombre de la marca del vidrio para fusionar y descontinuaron colores en México. Entonces, buscamos aprovechar nuevamente materiales y trituramos algunos para crear conexiones entre piezas de diferentes paneles, logrando armonía en todo el conjunto. A partir de esto, procuramos resguardar porciones de cada color como medida de precaución.

En este periodo, se integró como asistente María Impatia Paredes Zamora, recién egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Tlaxcala, de cierta forma se nos facilitaba explicarle con frases como “estos vidrios son lindos de cortar” (los sólidos), “este es frío astillable” (traslúcidos), o “este suele ser pegajoso en la base del horno”, lo interesante es que lo entendía. Cuando Impatia se involucró en el proyecto, ya contaba con bases sobre conocimiento técnico de la vitrofusión, como la manipulación, limpieza y corte, pues previamente asistió a algunas clases del taller de Violeta Sosa.

Aunque dispusimos nuevas gamas de colores con mezclas de hasta tres tonalidades por placa, no pudimos integrarlas a menos que fuera en un elemento destacable para la composición, porque de integrar nuevos y llamativos colores se hubiera perdido la conexión visual.

Al finalizar los paneles, no pudimos montarlos debidamente por el cierre de espacios culturales en el Estado de Tlaxcala, por lo que quedó finalizado cuatro meses después de lo contemplado.

Cuarta etapa. *En proceso actualmente.* Por la contingencia de pandemia mundial por la COVID-19, el cuarto y último panel fue retrasado alrededor de seis meses. Estamos en espera de una inauguración conforme avancen las condiciones sanitarias.

Interacción y experimentación, una propuesta de proceso creativo. Algunas de las fases y conclusiones que distinguimos gracias a este proceso continuo de cuatro años son las siguientes:

• **Adquirir material del que ya se tenga algo de conocimiento para el proceso creativo**, aunque sea mínimo, por seguridad y costos. Este conocimiento incluso puede ser comentarios o charlas ocasionales, esto permite incrementar las posibilidades para experimentar.

• **Experimentar y tener presente que no hay garantía de que funcione.** Hay una inversión de tiempo considerable. Aquí nos enfrentamos al quiebre por uso de densidades distintas y choques térmicos, a la tercera placa rota nos dimos cuenta.

• **Conocer bien el proceso con prueba y error:** esto solo lo permite la experimentación previa.

• **Comunicación clara sobre el objetivo del proyecto creativo** entre creadores, productores asistentes etc., todos los involucrados deben perseguir un mismo objetivo.

• **Determinar los colores y la razón de su relevancia.** Suele creerse que todos tenemos la misma percepción sobre lo que provoca un color, pero existe una discriminación de los mismos, al respecto, la podemos entender como menciona el investigador George Roque y tomar “discriminación como fenómeno tanto fisiológico como cultural” (p. 266).

• **Confianza en los creadores** por su trabajo previo. Cuando hay equipos de trabajo, lo ideal es comprender que todos tienen un bagaje social, cultural y experimental y pueden aportar mucho en relación al proyecto.

• **Sensibilidad creativa, un aporte de la sensibilidad perceptiva.** El placer ocular que menciona Norbert Elias se complementa con la sensibilidad perceptiva a medida que se desarrolla la obra.

• **Compartición de conocimiento**, una forma recíproca que nos sensibiliza y permite traspasar experiencias a aprendizajes, que no tienen que ser similares, pero permiten el crecimiento artístico con la exploración.

Conclusiones

Somos conscientes que el color es una constante en las estructuras de desenvolvimiento social, existiendo elementos de distinción, agrupamiento e incluso de personalidad, algo que en mayor o menor medida todos tenemos como parte de la subjetividad individual. En esta reflexión se ha explicado la integración y estructuración de un proceso creativo con la práctica constante,

logrando una conexión y confianza en la labor creadora, esto es notorio porque podemos entender y compartir las decisiones sobre sensaciones[1] de colores aunque no sean las mismas; se vuelve una *simbiosis*.

¿Cómo decidimos los colores para trabajar en el mural? Al inicio intuimos que era por la limitación en los lineamientos tan específicos de algunos elementos (en su mayoría referencias prehispánicas), que de alguna forma eran combinaciones similares en paletas de colores; pero conforme avanzamos, con los años creamos una forma de trabajo con *conocimiento tácito del color* tanto en los materiales como en el uso mismo de los colores y, finalmente, logramos una composición satisfactoria entre todos los elementos.



Imagen 1. Sistematización de un código sencillo de colores.



Imagen 2. Triturando el material.

Notas:

[1] Retomando sensibilidad perceptiva de Llorenç Guileu Agüera (2011).



Imagen 3. Visualización de escala panel 1, panel 2 y panel 3.



Imagen 4. Colores prehispánicos iniciales y comentados por el Mtro. Praxedis.

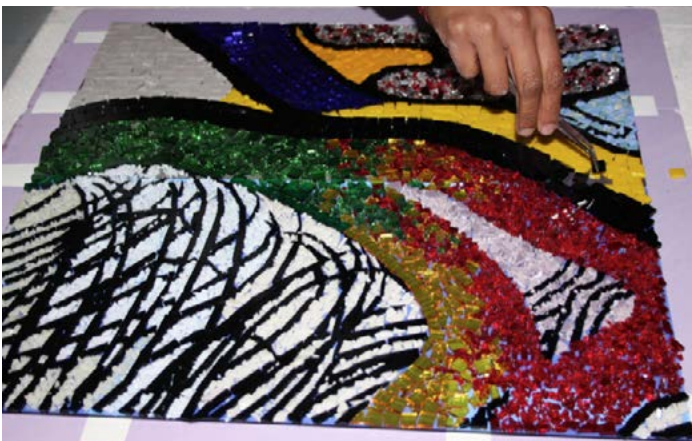


Imagen 5. Colocación de placa 50 x 50 cm en horno de alta temperatura.



Imagen 6. Proceso de trabajo María Victoria Valenzuela López.



Imagen 7. Proceso de trabajo Violeta Sosa.

Fotografías:

Bruno Saldaña, Violeta Sosa y Victoria Valenzuela.

Referencias

- Elias, N. (2019). El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. Siglo XXI.
- Guilera, A. L. (2011). Anatomía de la Creatividad. FUNDIT - Escola Superior de Disseny.
- Roque, G. (2003). Discriminación: funciones visuales y culturales, El color en el arte mexicano (pp. 265-285). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Serra, R. (1995). Arquitectura y energía natural. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Zeballos, F. (agosto de 2005). Gestión del conocimiento tácito: ¿qué es y qué condiciones requiere? Revista Electrónica FCE, (2).



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autor: Kevin Ayola

La producción artística a través de la fusión de agua y color. Acuarelista Mirna Ocádiz Soto

*Claudia Arellano Vázquez** y
*Mirna Ocádiz Soto***

Resumen

El texto presenta el proceso de producción de la acuarelista Mirna Ocádiz Soto. Se aborda el papel fundamental de una metodología, en particular la propia de la artista, conformada por tres dimensiones: el conocimiento, la sensibilidad y la creatividad, que en conjunto permiten lograr una sublime fusión de agua y color que se refleja en sus obras. Resaltando su proceso creativo, que finalmente da como resultado una comunicación entre la artista y el observador. El desarrollo de este texto fue posible gracias a una entrevista con la artista.

Palabras claves

Proceso de producción, acuarela, conocimiento, sensibilidad, creatividad.

Abstract

The text presents the production process of the watercolorist Mirna Ocádiz Soto. The fundamental role of a methodology is addressed, particularly that of the artist; made up of three dimensions: knowledge, sensitivity and creativity, which together make it possible to achieve a sublime fusion of water and color that is reflected in his works. Highlighting her creative process, which finally results in a communication between the artist and the observer. The development of this text was possible thanks to an interview with the artist.

Keywords

Production process, watercolor, knowledge, sensitivity, creativity.

*Universidad Autónoma del Estado de México.

Mail: khlaudiane@gmail.com

**Universidad Autónoma del Estado de México.

Mail: aquacolormos@yahoo.com.mx

Semblanza de Mirna Ocádiz Soto

Mirna Ocádiz Soto nació en Toluca, Estado de México y es arquitecta de profesión, con maestría en Estudios Sustentables en la UAEMex. Es una reconocida acuarelista del Estado de México, quién estudió cinco años (de 1997 al 2002) en el taller del maestro Ignacio Barrios, acuarelista reconocido a nivel mundial.

Se ha desempeñado por más de 17 años como acuarelista. Ha sido formadora e instructora de cursos, así como expositora a nivel nacional e internacional y ganadora de concursos a nivel nacional e internacional.

En su temática, sobresale el desarrollo de acuarelas dentro de la arquitectura, paisajes, flores, volcanes, figura humana, sustentabilidad, de tipo abstracto, entre otros, aunque se identifica más como paisajista.

En sus cursos académicos, imparte las técnicas de lápiz, carbón, sanguina, tintas, acuarela y acrílico. En el ámbito profesional, se le reconoce como acuarelista y promotora de la conservación del medio ambiente, el arte y la cultura, aunado a su actividad dentro de la arquitectura y la pintura.

Pintar es el arte de descubrir la esencia de las cosas: Mirna Ocádiz Soto.

El proceso de producción, un acercamiento a la metodología

Un proceso es parte de una metodología, considerada la teoría del método. A su vez, el método es el camino que conduce al conocimiento, a una manera particular de actuar, de hacer, auxiliándose de técnicas que permiten cumplir objetivos planteados en diversos ámbitos.

El ámbito del arte no es la excepción. La acuarelista Mirna Ocádiz Soto, menciona las tres dimensiones que soportan la metodología en su proceso de producción artística: el conocimiento, la sensibilidad y la creatividad.

El conocer se logra de dos maneras: aprendiendo de forma directa, comprobando ese conocimiento para apropiarse de él; y aprehendiendo de forma indirecta a través de inferir e interpretar contenidos de información.

En el contexto del arte, concierne el conocer antecedentes históricos de corrientes artísticas y sus representantes, las características y particularidades de cada técnica, la teoría de los elementos compositivos, así como contar con una cultura visual del arte. (Del Carmen Vilchis, 2002, p.29)

También, se ha atribuido a los artistas sensibilidad entendida como la capacidad humana de sentir, de percibir sensaciones y emociones, una conexión de los sentidos. En el arte, la sensibilidad se relaciona con la expresión, la intención estética de la obra.

Otro elemento que se suma al quehacer artístico y que forma parte de la metodología de Mirna Ocádiz es la creatividad.

La creatividad es posible porque el ser humano, además de su racionalidad, posee también la facultad de captar aquello que escapa a su razón, su sensibilidad. “La capacidad de crear es innata a la condición humana y se puede manifestar en cualquier ámbito de su quehacer” (Del Carmen Vilchis, 2002, p.58), como en las artes, en la pintura a través de la técnica de la acuarela en este caso.

“A la técnica corresponde proporcionar las operaciones manuales adecuadas a los principios de la teoría y el método. Toda técnica es un procedimiento práctico: conjunto de reglas aptas para dirigir eficazmente una actividad cualquiera y la destreza necesaria para realizarla [...] procedimiento o conjunto de procedimientos exigidos para el empleo de un instrumento, [...] materiales, herramientas y para [...] una determinada situación en un proceso”. (Del Carmen Vilchis, 2002, p.19)

La acuarela es una técnica de pintura transparente, utiliza pigmentos finos o tintas mezcladas con goma arábiga para darle cuerpo, y glicerina o miel para darle viscosidad y unir el colorante a la

superficie. La técnica de la acuarela se basa en la superposición de capas transparentes, conocidas como lavados, utilizando la blancura del papel para obtener efectos y toques de luz.

El color de la acuarela se puede modificar añadiendo o quitando agua, usando pinceles, esponjas o trapos. La técnica del lavado permite crear degradados o lavados uniformes, incluso superposiciones de colores.



Figura 1. Curitiba, Brasil, Mirna Ocádiz Soto.

El proceso creativo, una mirada a la obra de Mirna Ocádiz Soto

El proceso creativo supone la elección entre opciones, en la que convergen la razón y la imaginación para materializarse de manera específica en lo creado.

Einstein decía que la imaginación es más importante que el conocimiento, pero reconoció que sin el conocimiento esta no podría existir. (Del Carmen Vilchis, 2002, p.60)

Existe una etapa en el proceso creativo llamada iluminación, como un chispazo, no quiere decir que surja de la nada, al contrario, es el resultado de factores intelectuales y emotivos que ponen en juego las experiencias y los conocimientos adquiridos, así como un cierto dominio en el ámbito de la actividad en que se da la creación. (Del Carmen Vilchis, 2002)

La capacidad creativa se manifiesta a partir de una asociación de ideas o procesos mentales, una combinación de nuevas ideas, que permiten un hacer a través de talentos y habilidades.

El hacer creativo se presenta en dos niveles: la inspiración, ese algo que nos motiva, y la reflexión de lo que conocemos, de las experiencias, de las vivencias; lo que da como resultado, en el escenario de la producción artística, la obra.

El proceso creativo de producción de la obra de Mirna Ocádiz comienza aplicando todos sus conocimientos, experiencias y práctica sobre la técnica de la acuarela, en palabras de la artista, *a la antigüita*: elige el papel con las características apropiadas para la técnica de la acuarela. Corta el papel para ajustar a las dimensiones requeridas. Traza márgenes para, posteriormente, pegar el papel con cinta engomada a un soporte rígido, lo que se conoce como bastidor, que por lo general es una tabla. Humedece el papel y permite un tiempo de secado necesario para comenzar a pintar. A este procedimiento se le conoce como tensado de papel.

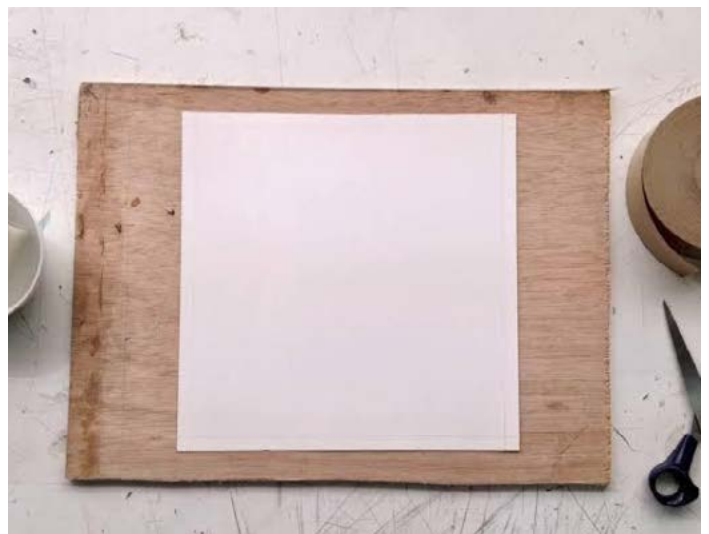


Figura 2. Material para tensado del papel.

Otro paso dentro de su proceso es reunir los materiales de calidad adecuada: pinceles y pinturas de acuarela profesionales.



Figura 3. Pinceles de la artista.



Figura 5. Mesa de trabajo del taller Mirna Ocadiz Soto.



Figura 4. Pinturas en tubo de la artista

Los conocimientos adquiridos permanecen, son utilizados repetidamente y siempre como un conjunto organizado de operaciones mentales. A partir de ellos, se realizan determinadas actividades prácticas. La teoría, el método y la técnica integran los elementos de toda práctica. Un ejemplo: pintar.

En la entrevista realizada a la artista, resalta un factor importante, ella pinta lo que conoce, refiriéndose a estar presente en cada paisaje que plasma. Menciona que al pintar en un escenario natural, se refleja la percepción que se tiene en el lugar, el ambiente, la luz, la temperatura, varios factores que influyen en la interpretación de lo que se está viendo, lo que no es un estilo copista.

El interpretar es una combinación de varios elementos de lo que se ha visualizado antes, de lo que se vive en el momento. El conocimiento se va acumulando, existe la oportunidad de ver o elegir un tema, un ángulo, un paisaje, y el subconsciente retiene muchos elementos. Todo eso surge, se plasma lo que se lleva por dentro y lo que se observa por fuera, lo que es la realidad y lo que se percibe de esa realidad: las vivencias, el viaje, la apreciación de un lugar, los colores, las formas de cierto paisaje, etc.

En el momento de pintar, la apreciación es lo más importante, es una interpretación, lo que transmite cada autor. El arte es transmitir, es sentir.

El ser humano registra en su mente, ya sea consciente o inconscientemente, imágenes y datos significativos que guarda en su memoria, condición necesaria para la reflexión que permite la inferen-

cia, esto es, establecer una serie de posibilidades o alternativas diferente a las ya dadas.

El maestro Ignacio Barrios, con quién Mirna Ocadiz estudió por cinco años, le decía que la pintura es alejarse de la realidad, lograr transformar lo que se está viendo, es un aporte de lo que se ve, de lo que se siente. Por ejemplo, el color cada quién lo siente de diferente manera, va de la mano con la personalidad de cada quién, conocimiento y manejo de la teoría del color. Es aquí donde se crea un vínculo del arte con la ciencia. El color tiene un origen, una historia, una teoría, una aplicación, tiene presencia, un significado.

Goethe tenía la teoría de que los colores están directamente relacionados con las emociones, que pueden emplearse según los efectos que ejercen sobre la mente. Jung creía que los colores eran poderosos símbolos.

Mirna Ocadiz comenta que se tiene idea, por la experiencia, de lo que pasará en el papel. Sin embargo, existen factores como la temperatura ambiental o el aire, que influyen en los efectos que dará el agua, entonces, vislumbrar el resultado que depende de factores naturales es más difícil que el de taller. También, impacta el estado de ánimo. Difícilmente se puede repetir una acuarela, es un constante proceso de aprendizaje, un proceso de descubrir y experimentar que solo lo da la práctica.

La acuarela es más emocional de primera impresión, la caracteriza la transparencia, pero no quiere decir que sea pálida; la fusión de agua y color la definen. La obra de Mirna Ocadiz se distingue por la sublime intensidad de color.



Figura 7. Paleta de color de Mirna Ocadiz Soto.



Figura 8. Flores.



Figura 6. San Francisco.

A continuación, se presentan algunos ejemplos del proceso de producción y obras de la acuarelista Mirna Ocadiz, donde se muestra cómo se conjugan el conocimiento, la sensibilidad y la creatividad, elementos que sustentan su metodología.

La técnica de la acuarela consiste en la fusión de agua y color en el papel, no de mezclar los colores en la paleta. A través de la teoría del color y el círculo cromático, se contrastan, complementan, armonizan y hermanan todos los elementos, como se dice en el argot de la acuarela.



Figura 9. Girasoles.



Figura 10. Fondo, contraste de color.



Figura 11. Fragmento de papel gama cromática.

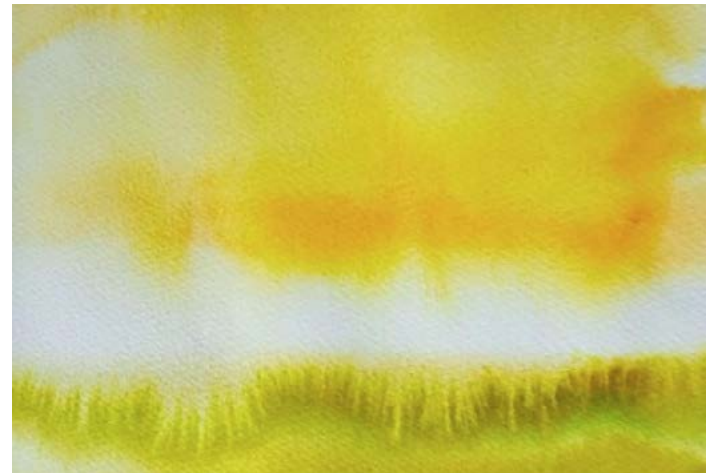


Figura 12. Fondo.



Figura 13. Proceso de collage



Figura 14. Fusión de agua y color papel mojado.

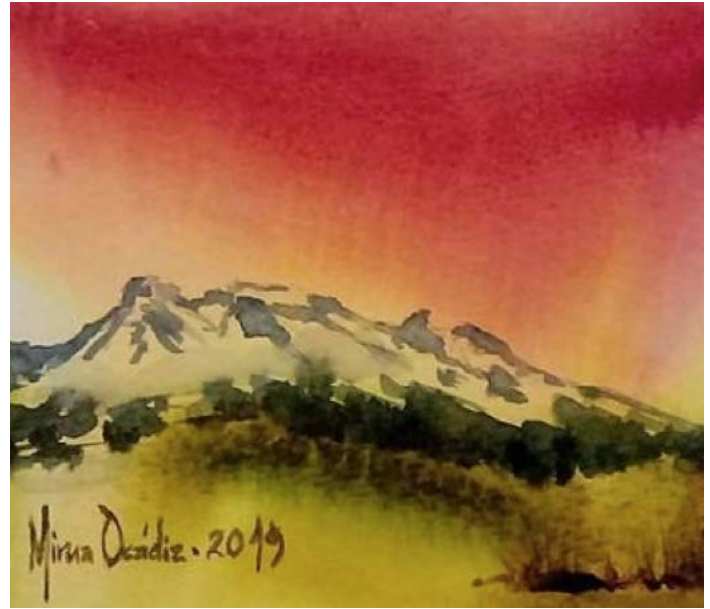


Figura 16. Volcán rojo

En el ejemplo del Volcán azul (Figura 15), se observa una composición de la tercera sección, un acento como punto focal, una horizontal; en el color, la aplicación de la teoría, degradación, fusión, complementación y sutileza, al insinuarlos con el manejo de la valoración tonal de la luz y la sombra.

Una característica importante de la técnica de acuarela es el claroscuro, ir de la luz a la sombra, de los colores cálidos a los fríos. Los cálidos dan cercanía y los fríos distancia.



Figura 15. Volcán azul.



Figura 17. Fondo texturizado.



Figura 18. Xinantecátl dorado.

Es recomendable la experimentación en la práctica de la acuarela con el paso de los años, combinar técnicas, utilizar otros materiales, otras herramientas, etc. Como se mencionó anteriormente, es un proceso de aprendizaje continuo.



Figura 19. Textura sobre tela.



Figura 20. Acrílico y acuarela.

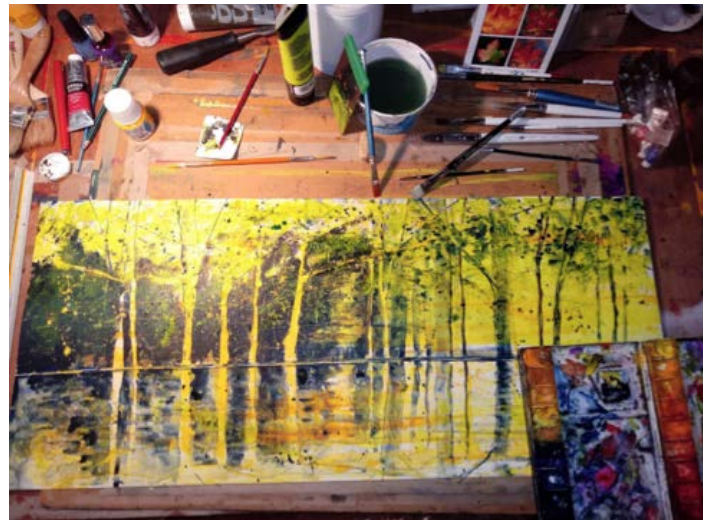


Figura 21. Combinación de técnicas y herramientas.

Cada obra de la acuarelista Mirna Ocádiz es fruto de sus conocimientos, de su sensibilidad y creatividad. Nos transmite a través de su talento y habilidades lo que ella ve, lo que siente, lo que vive.

Conclusiones

“El saber es el resultado del desarrollo del conocimiento, sin embargo, se manifiesta en diversas maneras, hay un saber conceptual que abstrae las percepciones y las estructuras en la forma específica de las teorías y un saber operativo que se proyecta en la transformación de la materia” (Del Carmen Vilchis, 1999, p.11).

Para la acuarelista Mirna Ocádiz, pintar es una experiencia vivencial, necesita estar ahí, en el paisaje que desea plasmar. Reúne elementos compositivos en una visión global, como una fotografía mental: observa la luz, los planos, puntos focales, el movimiento, las texturas, la gama cromática —principal elemento visual característico de su obra—, para comenzar su interpretación de lo que sus sentidos perciben del paisaje. Sigue un proceso creativo de producción, integrando conocimiento, sensibilidad y creatividad.

Referencias

- Del Carmen Vilchis, L. (1999). Diseño: universo de Conocimiento. Investigación de Proyectos en la Comunicación Gráfica. UNAM.
- Del Carmen Vilchis, L. (2002). Metodología del Diseño. Fundamentos Teóricos. UNAM.
- Mirna O. (2021). Entrevista a la acuarelista sobre el proceso de producción y proceso creativo de sus obras. Su Metodología.
- Varley, H. (1982). El gran libro del color, Editorial Blume.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Autora: Erika Viamney Teofilo Ontiveros



La cosmovisión femenina en tres pinturas mexicanas

Gabriela García Guerra*
y Roberto Lawrence Ransom Carty**

Resumen

La figura femenina, a dos décadas del siglo XXI, ha ocupado un lugar importante en la sociedad, sin embargo, en el arte mexicano del siglo XX, el papel más importante de la mujer solo pertenecía al de la musa. Hoy en día es posible dar crédito a aquellas mujeres creadoras que fueron subestimadas por su género, a pesar de tener el talento para ser reconocidas. Uno de los propósitos de este texto es analizar tres autorretratos pictóricos realizados por mujeres mexicanas, María Izquierdo, Rosa Rolanda y Nahui Ollin para comprender tanto sus biografías como la época en la que vivieron. De tal manera, al analizar cada obra hay rastros de la identidad mexicana, de un espacio político y de supuestos filosóficos del sujeto que permiten al arte darle un valor trascendental. En cuanto a la metodología, se presenta la propuesta de análisis a profundidad por medio del método iconográfico, la teoría semiótica y la filosofía de la imagen.

Palabras claves

Autorretrato, pintura, siglo XX, María Izquierdo, Rosa Rolanda, Nahui Ollin.

Abstract

The female figure two decades of the 21st century has occupied an important place in society, however, in the Mexican art of the 20th century, the most important role of women only belonged to that of the muse. Today it is possible to give credit to those creative women who were underestimated for their gender, despite having the talent to be recognized. One of the purposes of this text is to analyze three pictorial self-portraits made by Mexican women to understand both their biographies and the time in which they lived. In such a way, when analyzing each work, there are traces of Mexican identity, of a political space, of philosophical assumptions of the subject that allow art to give it a transcendental value. Regarding the methodology, the analysis proposal made with the iconographic method, semiotic theory, philosophy of the image is presented.

*Doctorante en Educación, Artes y Humanidades, por la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. <https://orcid.org/0000-0002-3339-1840>

gagabyneta@gmail.com

**Profesor de tiempo completo y director de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, México. roberto.l.ransom.c@gmail.com

1. Introducción

La pintura es el objeto final donde se representa una reflexión individual, esto mismo permite crear discusiones sobre distintos temas relacionados a la subjetividad y por tanto condicionados al artista. La pintura, a pesar de tener carácter delicado o sutil (por su relación con lo manual) dentro de las galerías e incluso en la historia del arte, tanto nacional como internacional, es ocupada en su mayoría por hombres. En el caso de las representaciones pictóricas elaboradas por mujeres, es pertinente decir que posibilita, como fruto de sus esfuerzos, representar sus experiencias de vida. Por lo cual los autorretratos pictóricos que se estudian en el presente texto contienen la cosmovisión de las autoras. Ciertamente, el lienzo y las técnicas artísticas permiten crear una realidad paralela, ya Alberti y Panofsky habían hecho la relación de la obra pictórica con la ventana por el formato rectangular o cuadrado del lienzo, no obstante, en lugar de observar un espacio exterior en la pintura, se vislumbra un producto elaborado por el ser humano. Esta creación humana es legitimada por su trascendencia como *arte* por, al mismo tiempo, reflejar y distorsionar lo conocido hasta entonces. De tal modo, la óptica por la cual se realizó esta selección de tres autorretratos pictóricos consistió en la búsqueda de identidad femenina, más allá de los estereotipos que se encuentran en los retratos de celebridades y mujeres adineradas o, en otro extremo, la imagen de la mujer rural y folclórica. Entonces, es precisamente por la desproporción de un grupo reducido de artistas (en su mayoría masculinos) que se postula la idea de que la imagen femenina está polarizada. El autorretrato, por su parte, es una expresión íntima pues no solo es la imagen de las autoras, sino que es su percepción sobre sí mismas, además esto está condicionado por su contexto, que transita por lo político, filosófico, religioso y que determina moldes de conducta. Para el examen visual de los autorretratos de las tres pintoras es necesario abordarlos desde lo técnico hasta lo espacio-temporal, o, dicho

de otro modo, se analiza un nivel sintáctico, semántico y pragmático.

2. Autorretrato

El autorretrato pictórico es un subgénero, el cual, además de contener las cualidades del retrato, otorga al espectador la posibilidad de comprender a su creador. El presente texto analiza a la mujer mexicana para entender la diversidad de posibilidades, no solo artísticas, sino femeninas; por tanto, esta selección de tres piezas permite contrastar las biografías y cosmovisiones de las autoras para evidenciar las carencias de su tiempo a través de sus autorretratos. Posteriormente a la selección de estas tres pinturas, se encontró información acerca del contexto histórico mexicano desde la visión femenina. Por sí mismo, el autorretrato permite crear un acto catártico en donde la mujer se representa como ejercicio para reflexionar sobre lo que es. Antecedentes importantes dentro del arte mexicano serían los múltiples autorretratos de Frida Kahlo en distintas etapas de su vida. En cuanto a ejemplos internacionales de producción de autorretratos pictóricos serían las distintas obras de Vincent Van Gogh, quien al igual que la pintora mexicana capturó su rostro con diferentes emociones y colores.

Nahui Ollin es recordada por las diversas fotografías y apariciones en pinturas de distintos artistas, entre ellos el Dr. Atl y Diego Rivera, no obstante, estas piezas artísticas no le garantizaron a la pintora ni una vida estable ni el reconocimiento de su trabajo en el trayecto de su vida, ya que murió en la pobreza y anonimato, en cambio sus representaciones le dieron la permanencia de su belleza hecha imagen. Por su lado, Rosa Rolanda también tuvo una amplia participación en distintos ámbitos artísticos, pero es a través de los autorretratos en donde logró contener la esencia de su ser, ya que en las danzas en las que participaban, por su carácter efímero, solo quedan registros y no se concentraban en la esencia de la pintora. En cuanto a María Izquierdo, también vivió inmersa en el arte, estudió pintura y destacó entre sus compañeros en una época en la

cual había muy pocas mujeres creadoras, pero al igual que las otras dos autoras, su vida y obra ameritan más reconocimiento del que tuvieron y actualmente es posible dar cuenta que sus autorretratos reflejan un carácter fuerte, mismo que le permitió no desistir en su vocación. La vida y obra de estas tres autoras pueden clasificarse como lo define Acevedo (2011): “La experiencia del coraje contra nosotras mismas contribuyó una catarsis muy dura pero necesaria para reconstruirnos y entender un poco mejor nuestra situación colectiva” (p.248). Los tres autorretratos analizados en el presente texto pertenecen a mujeres memorables del siglo XX dentro del arte, quienes se vieron afectadas en su momento por sus estilos de vida, decisiones y profesiones. Izquierdo, Ollin y Rolanda, además, no aparecen dentro de los nombres más reconocidos de su época, es decir, están dentro del círculo de mujeres creadoras, que por su género no fueron tomadas en serio y quedaron relegadas de la historia del arte en México, así como en algún momento los impresionistas estuvieron en el salón de los rechazados. La razón de la poca difusión de sus vidas y obras radica en sus géneros y en una sociedad que no pretendía difundir la obra femenina por su pocas “capacidades intelectuales” en comparación con sus colegas masculinos. Es apenas en el siglo XXI que se está haciendo un esfuerzo por parte de distintas autoras por retomar estudios sobre estas tres creadoras a las que se les ignoró por ser mujeres, quienes, a pesar de sus impedimentos, dejan un legado artístico que perdura por su trabajo intelectual plasmado en la pintura.

Por definición, el retrato pictórico es el conjunto de condiciones, técnica y concepto, el cual tiene como objetivo centrarse en el sujeto, por tanto, también se incluyen las complejidades que determinan a cada individuo. En algunas ocasiones, el sujeto representado se enfoca en mostrar una idea determinada, en otras, de manera indirecta o inconscientemente, muestra la identidad nacional y los paradigmas femeninos de la época en la que se creó la pieza. Dar a conocer un fragmento de sus vidas nos permite comprender sus autorretratos, ya

que la condición de este género involucra, no solo los aspectos técnicos de la obra, sino los pragmáticos que a grandes rasgos son aquellos que le dan complejidad y bagaje a una pintura.

2. María Izquierdo, *Autorretrato*

La primera obra es el autorretrato de María Izquierdo, este forma parte de la colección Blaisten. A diferencia del resto de sus obras, esta tiene un carácter solemne, sin adornos o sin los característicos colores o vestimentas tradicionales del país.

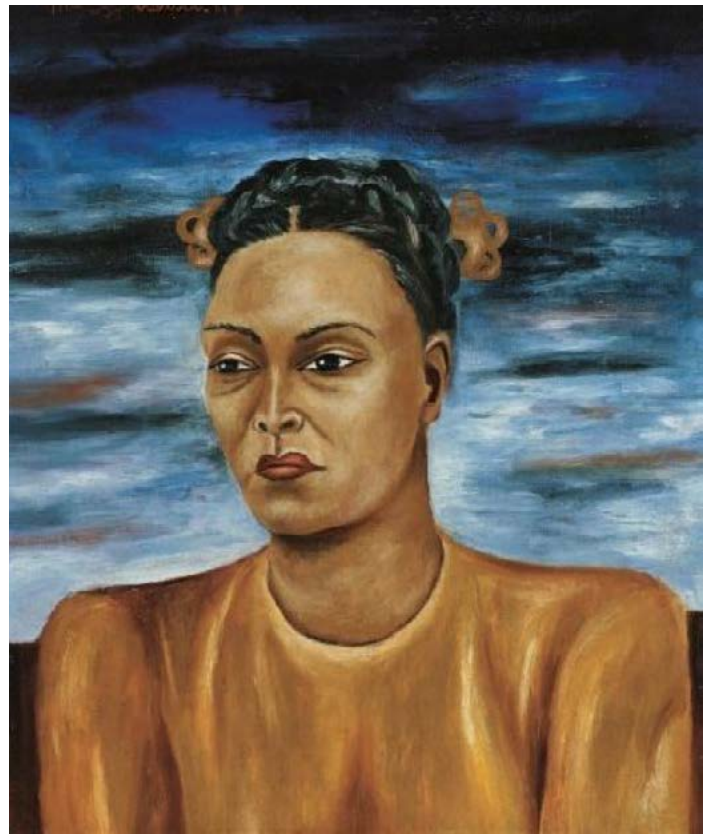


Figura 1. María Izquierdo, *Autorretrato*, 1947, Óleo sobre tela, 55 x 45 cm, Colección Blaisten.

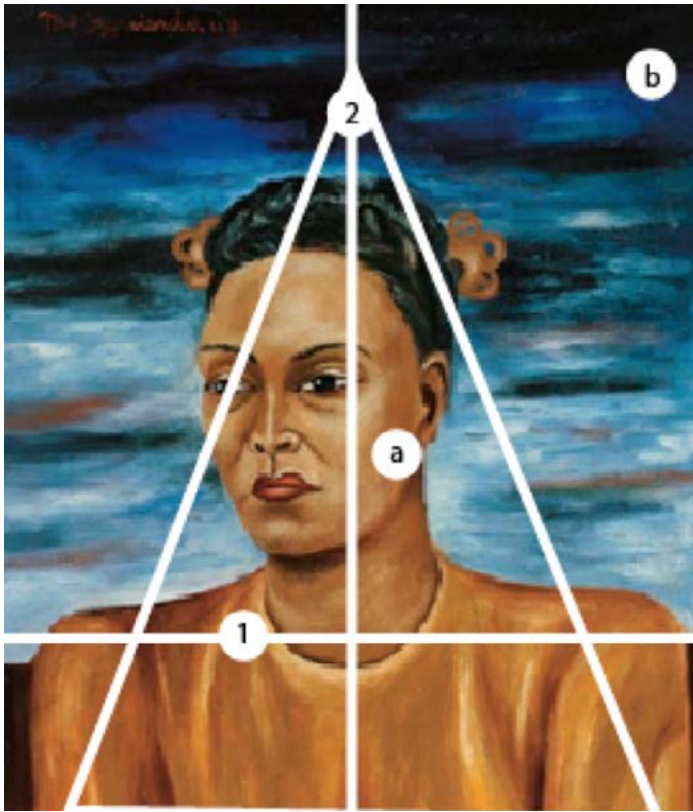


Figura 2. María Izquierdo, *Autorretrato*, 1947, Óleo sobre tela, 55 x 45 cm, Colección Blaisten.

En cuanto al nivel sintáctico, Izquierdo realizó en óleo sobre tela su autorretrato con dimensiones de 55 x 45 cm de ancho en 1947. La obra de Izquierdo es catalogada como perteneciente al “grupo sin grupos” (Comisarenco, 2017, p.94), por no pertenecer a los muralistas, creadores de la ruptura o vanguardia mexicana. Es una representación figurativa de ella, aproximadamente a los 45 años de edad, con una composición triangular en el primer plano (a) y el cielo en segundo plano (b), con una línea que marca la distancia entre el horizonte. En la pintura se ve a la autora con un fondo de exterior y una luz natural de anochecer, ella al centro con la mirada y cabeza dirigidas hacia su lado derecho pero con el resto del cuerpo de frente, hacia el espectador. Su peinado consta de trenzas en forma de diadema con listones naranjas del mismo tono que su ropa y labios. Hay un contraste de color entre los tonos fríos del cielo y los cálidos de su ropa y piel.

El autorretrato se conforma del pecho hacia arriba, con una expresión seria, con ojos entre abiertos y alargados. Esta pintura tiene un contraste de colores fríos como los ubicados en el cielo y nubes, azul turquesa, índigo, gris de Payne, azul manganoso ftalo, turquesa cobalto claro y los cálidos encontrados en los tonos ocre amarillo rojizo, blanco perla, tierra sombra natural, rojo inglés violáceo y ocre amarillo rojizo. Por otro lado, en la parte superior se observa lo más oscuro de la pintura con verde perileno y en la parte inferior con los tonos más claros que forman parte de la blusa de Izquierdo con amarillo nápoles rojizo, ocre amarillo y en la piel rojo inglés claro. En esta obra, evita la parafernalia, pero sí hay elementos sutiles que hacen referencia a su procedencia, como el conjunto de sus propias características físicas y su peinado. Las pinceladas de Izquierdo son largas y marcadas, a diferencia de las tendencias de su tiempo, ella muestra las direcciones de su mano con el pincel, por ejemplo, horizontales en el cielo y las verticales en su ropa (Anexo, p.153).

Al nivel semántico le corresponde indagar en los valores significativos dentro de la pieza, por lo que es necesario identificar aspectos personales de la autora, ya que su obra corresponde a un tema biográfico. Gracias a distintos escritos es posible saber que la profesión de María Izquierdo se vio obstaculizada por su género, lo cual la hizo luchar por su trabajo. Según Comisarenco (2017) “A pesar de su innegable talento y éxito profesional, su historia con el muralismo estuvo llena de sinsabores” (p.96). De tal modo, la suma de sus experiencias y obstáculos dio como resultado un carácter endurecido plasmado en su autorretrato en su edad madura. En otras palabras, su condición de mujer, con rasgos indígenas, de procedencia económica media no le impidió sobresalir. Su espalda recta es signo de la precisión de sus convicciones y reflejo de una mujer firme. Izquierdo se pone, entonces, en el papel de igual al hombre, ya que ocupa el lugar que hasta ese momento no era para mujeres en el arte de México. De tal modo, lo anterior da una pista de cómo la pintora se mostró más allá de sus raíces pero sin negarlas.

Por otra parte, en cuanto a los aspectos pragmáticos, Izquierdo se autorrepresenta de acuerdo con su edad, con una vestimenta y peinado casual. A diferencia del resto de sus obras, en este autorretrato no adorna su obra con parafernalia o en un tono surrealista, sino que la complementa con un anochecer. Su expresión facial delata su madurez y sus experiencias acumuladas con los años que han dejado huella en su vida. De alguna manera, al crear un autorretrato exhibe sus experiencias y vida, por lo cual es preciso recurrir a su biografía y determinar o terminar de comprender cómo vivió. Según Deffebach (2018):

“María Izquierdo nació en el pueblo de San Juan de los Lagos, Jalisco, en 1902. Su familia era de clase media baja, de ascendencia más indígena que mestiza. A los catorce años, su familia la casó con un hombre que ella no conocía” (p.14).

En consecuencia, fue víctima y benefactora de estas tradiciones de unión matrimonial, mismo que le permitió en carne propia vivir bajo los parámetros sociales y morales para una mujer en distintas ocasiones. “Hacia el final de su vida recordó que, al principio de su carrera: era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor” (Deffebach, 2018, p.15). Por otro lado, de acuerdo con Cardoza y Aragón (2003):

En María Izquierdo se siente una pintura rústica y espontánea, con carácter popular y no sé qué ágil torpeza, casi diría magistral. Artaud se interesó por ella, aunque percibiera acentos de la “dominación europea”. Pero la legitimidad -precisaría que “mexicana”-, de María Izquierdo, la distingue por su originalidad. (p.86)

Izquierdo resaltó, sin embargo, su trabajo clasificado como naíf, esto mismo no demerita su obra, sin embargo, sí afectó su profesión como artista. No obstante, su obra es un ejemplo de la capacidad de color y de creación de una mujer constantemente relegada con el potencial suficiente para salir bien librada en el camino a la trascendencia en la historia del arte.

3. Rosa Rolanda, *Autorretrato*

La segunda obra es realizada por Rosa Rolanda, la cual se encuentra en medio de la composición con una blusa verde y un pañuelo rojo, falda y cinturón negro, la manera en que utiliza las pinceladas deja ver un estilo académico de 1952. Esta pintura forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México.



Figura 3. Rosa Rolanda, *Autorretrato*, 1952, Óleo sobre tela, 86 x 110 cm, colección del Museo de Arte Moderno.



Figura 4. Rosa Rolanda, *Autorretrato*, 1952, Óleo sobre tela, 86 x 110 cm, colección del Museo de Arte Moderno.

El autorretrato de Rosa Rolanda, según el nivel sintáctico, es una pieza con una representación figurativa hecha en óleo sobre tela con un formato rectangular en una dimensión de 86 cm de alto por 110 cm de ancho. La pintora se encuentra en primer plano (a) inclinada hacia la izquierda, esta crea una diagonal imaginaria a partir de su brazo derecho complementada con las piernas dirigidas hacia arriba de los danzantes pequeños ubicados en el segundo plano (b) (Figura 4). En cuanto a los tonos, la pintura tiene contraste por tonos compuestos, los colores en los pequeños bailarines son ocre amarillo rojizo, el fondo tiene ocre amarillo claro. El sol y los objetos pequeños en tierra, rosa transparente, el detalle del cinturón, amarillo nápoles. El amarillo nápoles rojizo, el amarillo ocre claro y el ocre amarillo rojizo hacen contraste con los colores verde oliva, esmeralda, cinabrio y vejiga de su blusa.

Su cabello flota como si hubiera viento en su contra, con cuerpos semidesnudos y una bandera; su frente es tocada por una mano de huesos que danza junto al sol, asimismo la autora toca su rostro y nuca con la mirada hacia el espectador. Tiene un aspecto surrealista, ya que parece como si esas pequeñas figuras surgieran del imaginario de la pintora: maniqués, mariposas, teléfonos de rueda, un sol, un colibrí muerto, bailarines de distintos tonos entre naturaleza y nubes que parecen danzar e interactuar alrededor de ella. Su rostro luce serio, pero a la vez deja ver sus rasgos finos y sus ojos grandes, al igual que izquierdo, en un estilo naíf, relacionado con la falta de conocimiento de las formas, por lo que no corresponde con las características realistas. Tiene vestimenta vanguardista con una falda sepia, los ojos tierra siena natural y el cabello tierra sombra tostada. Hay contrastes complementarios entre los colores verde y rojo, los cuales la hacen resaltar de la pintura; su cuerpo completamente estilizado con una posición inclinada deja ver cómo la autora sabe cómo jugar con su cuerpo para transmitirnos su preocupación sin caer en la teatralidad; sabemos que hay una angustia o admiración por el panorama que la rodea y la aborda gracias a su expresión en los ojos y posición de las manos (Anexo p.155).

En un nivel semántico, el autorretrato de Rosa Rolanda deja ver sus singularidades físicas, características de una mujer jovial aunque lo realizó a los 57 años. Por otro lado, es visible cómo la abruma su contexto, desde la naturaleza con el aire que le mueve el pelo y su pañuelo, hasta las costumbres y demás integrantes de la sociedad que perturban su realidad. Se encuentra en un espacio donde hay figuras danzando en el aire desnudas como si fuera un ritual. Aborda un panorama en donde ella nos muestra cómo su entorno la perturba o al menos la aborda hasta ser tocada por un esqueleto.

En cuanto a los aspectos pragmáticos, hay cuerpos bailando y un contexto en movimiento que la envuelve o atrapa. Se ve abrumada por los acontecimientos que está presenciando, no obstante, no pierde su porte de mujer sofisticada. Rosa Rolanda fue una figura culturalmente activa, fue vestuarista, bailarina y en resumen creadora en distintas disciplinas, se desenvolvió en distintos eventos relacionados al arte, lo cual le permitió empaparse de todo aquello afín. Esto mismo la guió hacia una relación al lado de Covarrubias, hombre menor que ella y cuya relación fue mal vista en su momento. De nueva cuenta, aquí podemos ver cómo la mujer artista se sale de la convención con su forma de vida y rompe con las expectativas sociales para tener simplemente una vida que está decidida a vivir. No obstante, también se vio marcada por esto, ya que su relación amorosa le dio el título de la esposa de Covarrubias, lo que anuló su apellido y, de manera simbólica, le quitó sus méritos o valor.

4. Nahui Ollin, *Autorretrato en Versailles*

La tercera obra de este grupo pertenece a Nahui Ollin, en Versailles, quien se plasma alejándose del realismo. Su autorretrato deja ver cómo tiene poco interés en imitar a sus colegas, ya que no busca imitar las tendencias pictóricas en México en ese momento, sino aproximarse a su propio estilo, aunque por ello la acusaran de no saber pintar.

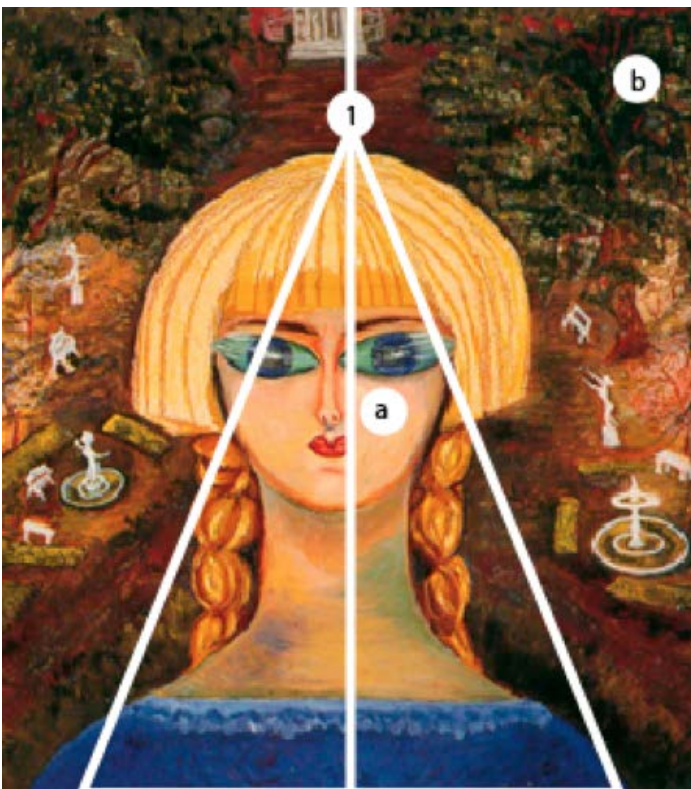


Figura 5 y 6. Nahui Ollin, *Autorretrato en Versailles*.

En cuanto al nivel sintáctico, *Autorretrato en Versailles* es una obra rectangular con una representación naïf por sus características infantiles que se salen de las enseñanzas académicas del arte y el retrato. Nahui Ollin se ubica en primer plano de frente (a) con el cabello corto y aretes alargados, tiene una desproporción de los rasgos físicos como el cuello alargado, nariz y boca pequeños y ojos que abarcan el largo del rostro en una composición triangular. En cuanto al uso del color, como lo cataloga Itten (1975), hay un contraste de color por sí mismo, el cual hace referencia a una alegría desbordante (p.36). Es decir, los colores primarios juegan un papel protagónico como el amarillo real en el cabello, amarillo indio en los pendientes, amarillo nápoles rojizo en la piel y ocre amarillo claro junto al azul cobalto oscuro en los ojos; al igual que su ropa, estos últimos ocupan casi todo el largo de su rostro con una nariz fina y labios pequeños en rojo titán escarlata y bermellón. Asimismo, estos colores resaltan junto a las sombras y tonos oscuros. Ollin utiliza colores secundarios como el verde ubicado en las formas de vegetación y ojos; en el suelo y troncos, bitumé, rojo inglés violáceo; tonos neutros como el gris titán y el gris frío en las esculturas. De acuerdo con Itten (1975) la paleta utilizada por la pintora hace referencia a una realidad solemne (p.36).

La obra va de la mitad de sus hombros hacia la cabeza, semejante al autorretrato de Izquierdo. Detrás de ella están los jardines de Versailles, sus fuentes, vegetación y esculturas emblemáticas del lugar. Por otra parte, no hay consistencia de pinceladas en esta obra, sino un tipo determinado para cada sección, por ejemplo, en el cuello son largas y horizontales y en partes pequeñas como en los objetos distantes se encuentran trazos más concisos para lograr el efecto de la forma, en cuanto a las plantas hay una saturación de pinceladas cortas empalmadas para dar el efecto de hojas.

Los aspectos semánticos de esta pieza abarcan las características de la artista, una mujer caucásica, joven, de ojos azules, la cual provenía de una familia económicamente estable. Su padre, Manuel

Mondragón, fue general de rango importante. En su autorretrato, Carmen Mondragón, mejor conocida por su nombre artístico, Nahui Ollin, coloca y manipula su imagen e inmortaliza su experiencia en Versalles. Al jugar con los colores y las formas deja ver una singular época de su vida en donde aún se hacía llamar Carmen Mondragón. Este autorretrato captura como una fotografía de su imaginario el conjunto de momentos que la cambiaron, de ahí su necesidad de realizar esta obra, aunque no tiene sus característicos desnudos sí representa un fragmento de su vida en un determinado momento y lugar. Es decir, *Autorretrato en Versalles*, es literalmente el reflejo de ella y de una de tantas de sus influencias artísticas y de su estilo de vida.

Para una interpretación pragmática, es necesario comprender a fondo a Nahui Ollin y particularmente su *Autorretrato en Versalles*. La pintora estuvo en París, allí aprendió francés y a pintar ya que vio los distintos movimientos de esa época, por lo cual una parte de ella se formó en esa ciudad, donde se retrata tranquila y segura, retomó de su pasado, a modo de introspección, su figura. De acuerdo con Malvido (2015), Nahui era de esas personas, como Frida Kahlo, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quienes son, que se fotografían y se autorretratan para verse a sí mismas” (p.103). Posteriormente, Carmen Mondragón se hizo pareja sentimental del Dr. Atl y este la bautizó como Nahui Ollin. “Para los aztecas el Nahui Ollin era el máximo símbolo náhuatl, representa el centro del espacio y del tiempo, el ombligo” (Van, 2011, párr. 5). Por otro lado, Comisarenco (2012) menciona: “Nahui logró llevar a cabo una ruptura iconográfica original y significativa, que nos permite asomarnos al proceso de construcción y de resistencia de los estereotipos asignados al género femenino en el México posrevolucionario sumamente reveladores (párr. 26). En su niñez vivió en París y estuvo expuesta a las expresiones artísticas del lugar, además aprendió el francés, de ahí que la creadora realizara poesía en ese idioma. Sus experiencias en Francia cambiaron su percepción de la vida, lejos de la tradicional en México. Con esta obra

se puede vislumbrar el origen de sus pensamientos “radicales” y la influencia de una ciudad capital del arte sobre ella.

Conclusiones

En los autorretratos de Nahui Ollin, María Izquierdo y Rosa Rolanda, al contrario de las imágenes femeninas dentro de los murales del siglo XX en donde la mujer, en su mayoría, aparece como un personaje genérico, hay una intención de ser reconocidas por sus identidades. Por lo cual, es necesario complejizar la lectura de sus obras e involucrar un panorama que dé cabida a los diferentes aspectos que conforman tanto al sujeto creador como al contexto histórico y político. En general cada persona es la consecuencia de sus antepasados, no obstante, es importante reconocer que en las tres obras analizadas no es este el enfoque principal, sino su presente y cómo se percibieron en el mundo. Aunque no es posible comprender completamente la intención de las piezas analizadas sin la confirmación de las creadoras, sí es viable deducir que a pesar de no ser la intención principal de las pinturas reflejar su contexto estas sí delatan en distintos niveles la particularidad histórica de las creadoras.

Ningún género está libre de prejuicios, ya que un hombre con características femeninas es mal visto al igual que una mujer con “conductas masculinas”, mismas que justamente son llevadas a cabo por las tres autoras, por ejemplo, el goce sexual, la educación y la libertad de desarrollarse como profesionales en el arte. Por un lado, María Izquierdo experimentó el machismo por parte de David Alfaro Siqueiros, quien desechó un proyecto de Izquierdo por su género. En el caso de Nahui Ollin, su estilo de vida la condenó en sus últimos días a ser considerada loca.

Los aspectos universales en los autorretratos permiten a las creadoras mostrar sus experiencias, estas remiten a eventos fáciles de reconocer y permiten lazos de empatía. Igualmente, los autorretratos dan cuenta de la carga de la mujer en la sociedad, ya que, aunque tres de ellas son mujeres

emancipadas de prejuicios morales, las imágenes de Nahui Ollin, Rosa Rolanda y María Izquierdo son la excepción dentro de la norma, pues sus actos de independencia femenina no eran completamente aceptados o convencionales en su momento. Las tres autorrepresentaciones analizadas muestran posturas en contra de la opresión de género porque hacen referencia a sus biografías, sujetas a imposiciones culturales; en un tono combativo ejercieron sus vidas en contra de la opresión de género, por tanto, son únicas y a la vez universales.

REFERENCIAS

- Acevedo, M. (2011). Lo que el feminismo desató. *Debate Feminista*, 44. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2011.44.2004>
- Bartra, E. (1994). *Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte*. Icaria Editorial.
- Cardoza y Aragón, L. (2003). *La nube y el reloj*. Landucci Editores.
- Comisarenco, D. (2017). Eclipse de siete lunas: Mujeres muralistas en México. *Artes de México y el mundo*.
- Deffebach, N., & Graziani, R. (2018). María Izquierdo: Pure art and mexicanidad. *Co-Herencia*, 15(29), 13-36. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.15.29.1>
- Itten, J. (1975). *Arte del color: Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte: edición abreviada*. Bouret.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Aranza María Hernández Gómez



Arte, genialidad y feminismo desde una mirada interseccional

Laisa López Alvarez*

Resumen

La exclusión de las mujeres ha sido una constante en las diferentes etapas de la historia, que si bien, en los últimos años se han tenido grandes logros, en materia de inclusión y reconocimiento del aporte femenino, en diversos ámbitos de la vida social, política, económica y cultural, aún continúa persistiendo invisibilidad y desconocimiento de sus aportes. La pretensión de este texto es establecer un diálogo entre la genialidad, el arte y el feminismo, para repensar el papel de las mujeres y la necesidad de su incorporación en dichos postulados, ya que, constantemente se les ha excluido de estos y se ha banalizado el papel fundamental que han tenido dentro de estos. Por lo cual se plantea como punto de partida repensar lo que entendemos por arte desde una postura feminista. Igualmente resulta importante señalar en lo relativo a los procesos de inclusión y exclusión en el arte como además del género, resultan relevantes factores relativos a la raza y clase, por lo que la interseccionalidad coadyuva a dar cuenta y comprender dichas desigualdades.

Palabras claves

Genialidad, feminismo, mujeres artistas, interseccionalidad, envidia masculina, linaje paterno.

Diálogos entre arte y feminismo

A partir de la década de los 60, el arte es incorporado en diversos movimientos feministas a la lucha por la igualdad de derechos de género. Roxana Sosa considera que mediante el arte feminista se expresan las vivencias del artista y a la vez, las obras de arte se constituyen en un medio de “crítica sociopolítica en la que tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad” (2009, p.74). La lucha del arte feminista trata de equilibrar y reducir las desigualdades que vienen arrastrando desde siglos atrás la no intervención de las mujeres en este ámbito.

En ese contexto, el feminismo artístico tiene como eje rector la defensa de la igualdad entre hombres y mujeres en el campo del arte, en parte relacionado a la representación de las obras de las mujeres en este ámbito; igualmente, incorpora una preocupación en torno a la investigación de la iconografía y los lenguajes que refieren al cuerpo, sensibilidad o al paisaje. Parte de una propuesta que intenta alejarse del orden patriarcal (Giunta, 2019, p.263) y cons-

*División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guanajuato. Maestría en Estudios para el Desarrollo. Mail: ls.lopezalvarez@ugto.mx

truir espacios de producción artística cultural donde las mujeres sean las protagonistas y desarrollen un papel activo.

Las prácticas artísticas a lo largo de la historia han estado reguladas por poderes estructurales como —la Iglesia, el Estado y sus instituciones— quienes a su vez han determinado las pautas que clasifican los roles de lo femenino y de lo masculino (Giunta, 2019, p.14). Estos poderes condujeron a que el arte presente una visión del mundo unilateral y reduccionista. La centralidad de estos poderes ha contribuido a resaltar las desigualdades de clase, raza y género.

Cindy Sherman, señala cómo las mujeres, para destacarse, tienen que evidenciar una *valía excepcional*, mientras artistas varones se han destacado en la mediocridad. Por su parte, Carrie Mae Weems sugiere que parte del problema se debe a que las mujeres generalmente se aíslan y trabajan en solitario, mientras los hombres comúnmente lo hacen en equipo (Giunta, 2019, p.42).

Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema del arte es también sexista y heteronormativo; una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varón, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta [...] Incluso los temas “queer” y “feministas” funcionan en el mundo del arte si pueden encuadrarse como blancos y masculinos (siempre que entendamos lo masculino como lo fálico). Esto se llama “síndrome de Margaret Thatcher” (Giunta, 2019, p.46)

En este sentido, la interseccionalidad [1] juega un papel importante al considerar que factores como clase, raza, sexo juegan un papel significativo en el arte para analizar las distinciones por estos factores y contemplar cómo históricamente se han favorecido a las personas que entran dentro de ciertas categorías comúnmente aceptadas dentro de este sistema (Giunta, 2019, p.265). Aunado a ello, los privilegios, dados hacia determinadas personas en su nacimiento —particularmente en lo relativo a clase, raza y género— juegan un papel importante en la inclusión del mundo del arte (Giunta, 2019, p.269).

Reilly propone algunas acciones a considerar para fortalecer la situación de las mujeres en el arte, entre ellas: “la proactividad para lograr un cambio; la convocatoria a las instituciones, críticos, curadores, coleccionistas y galeristas a fin de transformar las prácticas sexistas. Es necesario que las mujeres se conviertan en sujetos hablantes que expresen con fuerza y claridad el estado de las cosas” (Giunta, 2019, p.68). “Nombrar, inscribir, estudiar, documentar e interpretar”, lo complementa Giunta, son factores para superar las brechas de género en el arte (2019, p.69).

Giunta incorpora a los otros (el público) como un agente igualmente afectado por las instituciones y sus discursos dominantes, se plantea: “¿No es pertinente preguntarnos qué derechos nuestros (derecho a ver, a conocer) se ven cercenados por el filtro de las instituciones que, como demuestran las estadísticas, eliminan sistemáticamente aquellas obras realizadas por artistas clasificadas como mujeres?” En este sentido —lo femenino es excluido por el sistema dominante—, es la privación de conocer por parte de los otros, que por ende funcionan como sujetos igualmente excluidos (2019, p.70).

A través del tiempo se ha tenido la concepción del arte como algo romántico, se tiene la “noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales” (Nochlin, 2011, pp.20-21). Siguiendo a Nochlin, el sistema ha sido opresivo para las mujeres, y todas las personas que no nacieron blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones.

La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes (Nochlin, 2011, p.21).

La división y desigualdad entre los géneros tiene que ver con la división sexual del trabajo y los papeles diferentes que hombres y mujeres han realizado en la esfera privada y en la pública; el trabajo reproductivo no remunerado, y el trabajo productivo el cual sí es remunerado (Segovia, 2016, p.24). Lo anterior da pie a cuestionarse: ¿Qué factores han contribuido al proceso de normalización de la violencia en contra de las mujeres, desde el aspecto físico, estructural, económico, hasta el simbólico? Como señala Sandra Harding (2004, p.47): ¿en qué momento dos jornadas de trabajo, una de ellas remunerada y la otra no, pasaron a ser consideradas aceptables y deseables para las mujeres, pero no para los hombres? O bien: ¿qué procesos sociales hicieron sostenible la creencia de que las mujeres no hicieron contribuciones a la evolución humana?

La genialidad

La figura del genio no siempre ha estado presente en la historia del arte, aunque en Grecia y Roma se mencionan algunos indicios, sería hasta la entrada del *duecento*, el *trecento* y el *quattrocento* en Italia cuando se comienzan a venerar a los artistas. Ya en el Renacimiento la figura del genio estaba en todo su esplendor, entonces el artista era reconocido por sus conocimientos en matemáticas, física, anatomía y medicina, entre otros (Jato Bravo, 2017, p.10).

Para vislumbrar el mito del genio según Jato (2017, p.10-11) hay que remitirse a épocas y corrientes anteriores. Dentro del clasicismo, uno de sus representantes, Nicolas Boileau (1636-1711), sostenía que “la originalidad de un artista radica entonces en el grado de fidelidad y claridad en su representación, así como en la sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión”. Entretanto para los modernos, como Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), la imaginación y el sentimiento se proponen como las virtudes detrás del genio. Por otra parte, la tendencia hacia lo terrible e introspectivo estará íntimamente relacionada con la percepción del genio romántico que continuará hasta el siglo

XX. Dentro de la corriente romántica, los filósofos del Sturm und Drang (XVIII), como Johann Georg Hamann (1730-1787), exaltaban lo enfermo, lo anormal, lo grotesco y la locura en el artista. Hamann, afirmaba que ningún genio había estado en “su sano juicio” y relacionaba el arte con lo expresivo y violento que nace de las pasiones del ser humano, dicho lo anterior la figura del genio se vislumbra como un ser violento e impredecible. Como afirma Adorno, en relación al genio: “Esto le agrada a la conciencia burguesa vulgar, tanto debido al ethos del trabajo en la glorificación de la creación pura del ser humano al margen de todo fin, como porque le alivia al contemplador el esfuerzo por la cosa [...] Los productores de obras de arte significativas no son semidioses, sino seres humanos falibles, a menudo neuróticos y dañados”. (1970, p.284)

Por su parte Immanuel Kant, siguiendo a Adorno, comienza la fetichización del concepto de genio, en *Crítica del Juicio* sostiene que “es necesario que dichas reglas sean dadas por la naturaleza y es precisamente el genio la figura elegida por esta para dar la regla al arte”. (1970, p.284)

Virginia Valian en su texto *¿Por qué tan lento? El progreso de las mujeres* refiere a lo que ha llamado “esquemas de género implícitos”, los cuales funcionan como ideas inconscientes relacionadas con la masculinidad y feminidad, la autora señala que estos nublan nuestras percepciones, lo que conlleva a sobrevalorar los logros de los hombres e infravalorar los de las mujeres (en Hustvedt, 2017, p.125). Para Hustvedt: “Todo lo que se identifica con lo femenino, ya sea una profesión, un libro, una película o una enfermedad, pierde estatus”. (2017, p.130)

Dos de las razones más importantes que han evitado el desarrollo de las mujeres autoras a lo largo de la historia han sido la familia y el amor: ambas les han llevado a dirigir sus energías a otros lugares que no eran su arte. Mientras tanto los hombres han podido ejercer sus profesiones con toda tranquilidad, arropados por las labores de cuidado que ejercían las mujeres, ya fuesen esposas, hijas o hermanas. Así que vamos a dedicar las siguientes páginas a despiezar el mito -o mitos, más bien- del amor romántico y cómo este ha afectado no solamente a las pintoras cisgénero

heterosexuales, sino también a aquellas homosexuales e incluso a las no cisgénero. (Jato Bravo, 2017, p.20)

Lagarde (2000, p.57), refiere al amor romántico para ejemplificar este tipo de situaciones que han sido comunes en las mujeres artistas, mujeres que dejan sus carreras o que ceden su producción a sus parejas, tal como la historia de Rodin y Camille Claudel, ambos escultores de gran calidad, que le costó a Claudel su salud mental y la vida.

En aquella relación el único que podía ser famoso era Rodin, porque era él quien tenía la supremacía. Vibraban al unísono por el arte, él la esculpía, la amaba, iban de la escultura al cuerpo, del cuerpo a la escultura... pero en las exposiciones el que exponía era él y el que era famoso y ganaba dinero y era entrevistado era él. Cuando ella, como gran escultora, decidió exponer sus obras, le aconsejaron que no lo hiciera. Eran esculturas muy atrevidas y la sociedad parisina la iba a reprobar. Entonces, su amante, amigo y maestro las exponía firmadas por él (...) para protegerla y evitar que fuera lastimada socialmente. Hoy sabemos esto porque Camille Claudel les hizo una marca que han sabido encontrar las historiadoras de arte feministas. La historia de Camille Claudel es la de una romántica que deja todo por amor, se consagra al amor y a su hombre, mientras su hombre se consagra a su arte y a sí mismo. (Lagarde, 2000, p.57)

Lo anterior se puede ejemplificar con la vida de la artista Louise Bourgeois, quien a pesar de su genialidad, no se dio a conocer hasta pasados los setenta años y también fue excluida de la historia (Hustvedt, 2017, p.33). Bourgeois, optó por esconderse del mundo que pertenecía a los hombres, trabajó en solitario en su casa haciendo esculturas. Como ella misma señalaría “El mundo del arte pertenecía a los hombres”. No vio un reconocimiento de su trabajo hasta los últimos años de vida (Hustvedt, 2017, p.56). En 1974 escribiría: “Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada” (En Hustvedt, 2017, p.58). Caso similar, la opinión de la artista Harry Burden, quien escribiría en uno de sus diarios: “Sabía... que, a pesar de las Guerrilla Girls, seguía siendo mejor tener un pene. Yo ya estaba entrada en años y nunca había tenido un pene” (En Hustvedt, 2017, p.58).

Es decir, la posición subordinada de las mujeres en el arte ha estado superpuesta por múltiples factores, que se han ido construyendo socialmente; además de las dificultades en torno al género y la falta de herramientas para su desarrollo artístico. Pero ello no significa que las mujeres carezcan de habilidades o “talento”.

Para que una mujer hubiese estado a la altura de los estándares clasicistas de genio habría tenido que tener una educación absolutamente excepcional que incluyese lecciones de anatomía masculina, perspectiva y ciencia natural, y como hemos analizado en el apartado anterior, esto era bastante improbable. [...] las concepciones tradicionales del mito del genio han dejado fuera a la mayoría de las mujeres, a las que se ha clasificado como seres volátiles fácilmente afectados de locura, en contraposición al genio que saca lo mejor de sus neurosis y su misma volatilidad (Jato Bravo, 2017, p.11).

Louise Bourgeois[2] escribió que: “Los patronos del Museo de Arte Moderno no estaban en absoluto interesados en una joven de París. No se sintieron adulados por la atención que ella les prestaba, no mostraron el más mínimo interés por sus tres hijos... Preferían a hombres, y entre éstos, a los que se callaban que estaban casados... Era una corte. Y los bufones artistas acudían a ella para entretener, para cautivar” (En Hustvedt, 2017, p.60).

Al respecto, Hustvedt habla de la furia que tienen las mujeres que hacen arte porque: “a las mujeres artistas se les mete en cajas de las que les cuesta salir. La caja tiene el rótulo “arte femenino” [...] El hombre es la norma, la regla, lo universal. La caja del hombre blanco es el mundo entero” (2017, p.59).

Ejemplos de mujeres que han podido entrar dentro de la categoría genio pero no se les ha reconocido así, hay varios aun en épocas anteriores donde las mujeres estaban más limitadas en cuanto a herramientas para poder desarrollarse como tal. Rosa Bonheur, nacida en Francia, fue la primera mujer a la que se le concedió la Legión de Honor en Francia, la emperatriz Eugenia de Montijo declararía que: “el genio no entiende de sexos” (Morrill,

2019, p.65.). Bonheur, tuvo reconocimiento en Europa y Estados Unidos, por la calidad de su trabajo, aun cuando a las mujeres no se les daba clases de anatomía humana, Bonheur acudió a los mataderos de París y al Instituto de veterinaria donde perfeccionó su trabajo sobre la anatomía animal (Morrill, 2019, p.65.).

Para Pollock (2007, p.48), dentro de la cultura se encuentran ideologías referentes a la creatividad, la concepción del genio y el arte como un ente inexplicable que debería ser venerado, mas no analizado. En este contexto, se concibe la creatividad como propia del sexo masculino, ello ha conllevado a que el término artista se encuentre referenciado a la figura de un varón. Entre tanto, lo relativo a la femineidad se ha construido en relación con las pautas establecidas por los hombres y como el negativo del artista (Pollock, 2007, p.49). Para Hustvedt, la creatividad no tiene que ver con la manipulación cognitiva o ejercicios mentales, sino que esta surge de las profundidades del yo/psique/cuerpo. En atención a las consideraciones anteriores, Pollock plantea la cuestión:

¿Cuál es la relación entre este punto de vista peyorativo sobre las mujeres, incapaces de ser artistas —creativas, individuales—, y su posición subordinada como trabajadoras, el bajo salario, la labor doméstica a la que están frecuentemente restringidas, para la que no se necesitan habilidades y que no es recompensada, pues esos trabajos están categorizados como las ocupaciones “naturales” de una mujer? (2007, p.49).

Las mujeres artistas son mal catalogadas dentro de la moderna historia del arte, a través de omisiones, se asume la relación de las mujeres con la femineidad, y esta a su vez se cataloga como arte malo. El estereotipo femenino opera dentro de la necesidad de diferenciación al privilegiado arte masculino “nunca decimos hombre artista o arte de hombres; simplemente decimos arte y artista [...] El arte hecho por mujeres tiene que ser mencionado y luego despreciado, precisamente para asegurar esa jerarquía”. (Pollock, 2007, p.52)

Michel Foucault define un discurso, no por las cosas dadas que estudia, sino por los objetos

que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista (Pollock, 2007, p.147)

Para Steyerl (2014): “el gobierno posdemocrático está muy relacionado con este errático comportamiento de artista-genio-masculino. Es opaco, corrupto y completamente incomprensible. Ambos modelos operan en estructuras de vínculo masculino tan democráticas como la versión local de la mafia” (p.98). De esta manera, siguiendo a Steyerl, la producción de arte dentro del capitalismo se ha convertido en un modelo para los nuevos ricos sobre todo en su estrecha relación con la privatización, la expropiación y la especulación.

Dice Barbosa (2008, p.18) que parte de la problemática de género que afecta a las artistas es el hecho de tener que combinar sus actividades profesionales con las de madresposas. Para Lagarde (1997), el papel de la madreposa en relación con el trabajo implica una serie de factores que se relacionan con la culpa, las exigencias sociales, dificultades materiales, culturales e ideológicas, así como sus respectivas contradicciones en cuanto al papel opresivo/liberador del trabajo. Ya que ello implica también la disminución del tiempo hacia los otros. Siguiendo a Lagarde, este conflicto es vivido con angustia ya que está en juego el mandato del “ser buena madre, buena esposa, buena trabajadora”, es así que cuando una actividad dentro de estos ámbitos se complica, la madreposa resta tiempo a otras para poderlas realizar. “Las mismas mujeres se autovaloran con incomprensión y dureza con el mismo esquema ideológico y refuerzan el conflicto en que desde luego, resultan culpables por incapaces, ineficientes, descuidadas, desobligadas. En general, los problemas que se originan por la no asimilación del trabajo son vividos por las mujeres de manera personal como problemas emocionales, como incapacidad, como disgusto para hacer las cosas, con culpa” (Lagarde, 1997).

En concordancia con lo anterior, tal como afirma Barbosa, las artistas se ven afectadas por dichas problemáticas relacionadas con el género y el trabajo, puesto que las creadoras desarrollan su trabajo artístico después de haber hecho las labores domésticas lo que las coloca en una posición de desventaja respecto a los varones, quienes son —dueños de su tiempo—: “no tienen que repartirlo en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que disponen de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir salvaguardándolo de cualquier clase de interrupciones” (Barbosa, 2008, p.18).

Así como el trabajo de “ama de casa”, el quehacer artístico tampoco ha sido valorado socialmente, aún las artistas que gozan de los medios económicos necesarios se han visto afectadas por diversos factores, ya que no logran emanciparse del papel de madresposas (2008, p.19). Tal es el caso de la artista Olga Costa, esposa del artista guanajuatense José Chávez Morado, quien comenta:

Pinto de todas maneras y con veinte mil interrupciones; el teléfono, la gente, mi trabajadora doméstica. En este sentido creo que el trabajo del hombre y de la mujer son muy distintos. Cuando José pinta se aísla, es dueño de su tiempo y de su espacio, lo mismo que otros artistas. Las mujeres, en ese aspecto, no somos dueñas de nuestro tiempo, por eso creo que nacimos malditas. (Pacheco, 1995, p.171)

Se puede vislumbrar cómo los hombres se concentran en su trabajo en lo relativo a la producción artística, mientras que las mujeres priorizan el trabajo doméstico y de cuidados, es decir sublima lo doméstico y reprime su propia genialidad, renuncia a ella para alimentar la genialidad del hombre y para que este siga trabajando. Sin embargo, hay otras mujeres que se han resistido a este modelo de relaciones binarias y opresivas. En el mismo sentido la artista Fanny Rabel opina sobre las condiciones de trabajo de las artistas:

La pintora es como la costurera que trabaja en su propia casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un

cuartito y se pone a pintar. No se va, no abandona el hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado, si ya se planchó la ropa, si ya trajeron los aguacates. En cambio, la mayoría de los pintores siempre procuran tener el estudio lo más lejos de su casa y lo mejor puesto. Allí nunca falta nada, hay luz, hay teléfono; mientras que la mujer pinta en el último rincón de la casa, en el cuarto de los triques o donde sea, y además siempre se lo invaden: “oye, ¿no me guardas esto? Verás que no te ocupa mucho espacio. A ver si no es mucha lata, ¿sí?” Así que en este oficio el trabajo de la mujer siempre es un poco accidental, un tanto accidentado. Una puede estar pintando y al mismo tiempo no falta quien le diga “vete a pagar la luz ¿no?”. No sé por qué, pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio (Moscona, 1984, p.38).

Con los testimonios anteriores, siguiendo a Barbosa, no se argumenta que todas las artistas se desarrollen en las mismas condiciones, sino que por el contrario además de la condición de género, interviene la identidad social, la edad y los antagonismos de clase: “no deja de ser significativo el hecho de que en su mayoría, las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin pareja, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven en una relación de pareja no convencional sean quienes opinen que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como creadoras visuales” (Barbosa, 2008, p.20). De esta manera se recalca que el ser mujer no es el problema, sino la construcción social y sexual que han puesto a las mujeres en situaciones de opresión.[3]

La envidia masculina

Para López, la envidia "constituye un sistema de procesos cognitivos, emocionales y conductuales que no solo resultan adaptativos para el sujeto, sino que juegan un papel clave en su desempeño en el medio social" (2015, p.2). Para el psicólogo Richard Smith, el principal reclamo del envidioso parte del cuestionamiento: ¿por qué él y no yo? (2015, p.7). Este a su vez, a menudo, va acompañado de un sentimiento de inferioridad, aunado a ello se consi-

dera que aquello que tiene el otro le ha sido robado, se tiene la ilusión que eso antes era nuestro o debió serlo (2015, p.14).

La envidia masculina se desarrolla por el deseo masculino de apropiarse de los bienes de sus víctimas, dentro de este contexto se considera la producción artística como un bien, las mujeres no carecen de genialidad, sino que esta le es arrebatada, al igual que el reconocimiento. En este sentido, las mujeres son reducidas a espectadoras, al objeto de la imaginación masculina.

Beauvoir decía que cuando las mujeres sueñan no tienen por qué hacerlo con los sueños de los hombres. Dicho lo anterior sería preciso plantearse si existe un deseo genuino de las mujeres por el ser masculino o si tiene que ver con la falta de referentes femeninos que las ha imposibilitado para tener sus propios sueños/deseos; igual es importante repensar la noción freudiana que ha prevalecido sobre la supuesta envidia de las mujeres hacia los hombres, y en cambio considerar por qué no se ha planteado a la inversa. Situaciones de control, manipulación, invisibilización, rechazo y el ninguneo podrían ser interpretadas y analizadas no solo como formas de expresión de la dominación masculina, también como formas de expresión de la envidia de los hombres hacia las mujeres.

Ejemplo de lo anterior, se encuentra en el pintor alemán Max Beckmann, quien insultó a las mujeres pintoras describiéndolas como “criaturas fácilmente distraídas y poco profundas que se examinan el esmalte de uñas” (Clarke, p.79). Otro ejemplo es el del poeta italiano Boccaccio, que en su texto “Sobre mujeres famosas” (1370), incluiría a varias mujeres artistas, pero solo para representarlas dentro de un contexto atípico, en él afirmaba: “Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento que en las mujeres es usualmente muy escaso”. O tal como los expresan los hermanos Goncourt: “no hay mujeres de genio/ las mujeres de genio son hombres” (Battersby, 1989, p.4).

Michael S. Kimmel, en su artículo “La Masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza, y silencio en la construcción de la identidad de género”, parte del supuesto de que los hombres demuestran su “hombria para la aprobación de otros hombres”, las mujeres no se encuentran en sus preocupaciones en estos aspectos, los hombres ignoran y suprimen a las mujeres porque no las vislumbran como sus rivales en términos de logros (Hustvedt, 2017, p.141).

Por su parte Marcela Lagarde (2020), refiere a la expropiación que hacen los hombres a las mujeres, “el cuerpo, la sexualidad, la capacidad de pensar, de crear, de proponer, de participar. Todo eso nos ha sido expropiado, apenas en el mundo a finales del siglo XX hemos logrado que se acepte que participemos en asuntos públicos”.

En tanto Pineda (2018) considera que esa condescendencia por parte de los hombres hacia las mujeres es más notoria en los medios de comunicación donde continuamente son interrumpidas, burladas, sexualizadas o ridiculizadas y, en dichos espacios, su participación suele ser marginal y breve.

Desde una crítica a la teoría freudiana, una de las pioneras del arte feminista en México, Mónica Mayer, trabaja con el arquetipo materno, el cual, según la artista ha causado un gran temor hacia los hombres ya que este simboliza la capacidad de dar la vida así como la muerte, ello ligado con la incapacidad de concebir, lo que generaría un sentimiento de poder traducido en dominación:

[...] lo duro que tiene el arquetipo de la madre, es precisamente que confronta la vida con la muerte. La mujer es la que da y la que quita la vida, entonces son poderes ahí muy pesados que tiene el arquetipo de la madre. Por lo cual entre mis teorías, es que por eso también se ha dado toda la cuestión del sexismo. Se ha dado por el miedo que se tiene a la mujer como dadora y quitadora de vida ¿no?, entonces ha tenido que haber una reacción ahí de los hombres de querer tener el control y por eso inventan pendejadas como la envidia del pene, cuando en efecto lo que ellos tienen es envidia de poder parir, que es una cosa mucho más fuerte (Mayer, 1997).

Con anterioridad, la psicóloga Karen Horney, sería de las primeras en debatir dicho tema, acuñó el término “envidia de útero” para debatir la teoría freudiana. Horney, postularía que las mujeres no quieren ser hombres, que si algo envidiaban a los hombres era su independencia, y que en cambio, los hombres podrían tener envidia a las mujeres por su incapacidad de procrear. En este sentido, el psicoanálisis habla de la envidia de castración del pene, pero entonces se podría hablar de la envidia de los hombres a la capacidad femenina de la procreación o como dadora de vida, acto creativo que el hombre no puede igualar pero del que se apropia como se apropia de otras genealogías o cualidades femeninas.

La revuelta contra el linaje paterno

Dentro del mundo artístico el llamado linaje paterno es un hecho dentro de la cultura patriarcal, en este contexto, según Schor (2007, p.111), las obras elaboradas por mujeres gozan de privilegios cuando puede establecerse una paternidad aceptada dentro del mundo del arte, y, dichas acciones están direccionadas a asegurar un dicho linaje, en este proceso la legitimación se establece por el padre (no en un mero sentido literal), sino una figura que funja como tal-esposo, hermano, hijo, mecenas, crítico- y además, está la figura de los mega-padres, es decir, aquellos artistas aceptados y reconocidos con los cuales se asimila o se reconoce una influencia -del padre a la hija- en la obra, lo cual dota a la artista de cierta legitimación y aceptación. Tal es el caso que en las reseñas de exposiciones de alguna artista mujer comúnmente se hace la vinculación con la de un artista hombre para darle validez. Lo anterior debido a que a los críticos les conviene legitimar a mujeres cuya referencia a obras masculinas favorecen su inserción y sumisión al patriarcado, tener referentes artísticos masculinos es evidente y consecuente debido a que a las mujeres se les ha enseñado la historia del arte masculina:

“críticos hombres escriben sobre aquellas mujeres artistas que mejor se adaptan al sistema” (Schor, 2001, pp.112, 116).

Entre tanto, desde una cuestión de subversión y de resistencia vendría a colación el linaje materno, ¿cómo se posibilita? Siguiendo a Schor (2007, p.125), este tendría lugar solo si: “una mujer artista arriesga la validación precedente por la vía de los mega-padres a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas” ya que el desmantelamiento del linaje paterno solo será posible mientras haya otra forma de educación que involucre asuntos de género teóricos y prácticos en la historia del arte, donde las mujeres cuenten con referentes e influencias femeninas, en conclusión: “seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él” (Schor, 2007, p.129).

Rosa María Rodríguez Magda (2004), desde la genealogía y en relación con el linaje y la dominación, señala cómo la cultura patriarcal se ha apropiado de la genealogía, puesto que esta:

(...) tiene como fin la unidad de las familias, la inclusión dentro de un linaje, los vínculos de sangre y pactos económicos y de defensa con otras familias y clanes. Dado que el sistema patriarcal se organiza jurídicamente para defender la autonomía, la perpetuación y defensa del grupo, ha de especificar claramente la línea legítima de herencia y la demarcación de vínculos de parentesco. Lo primero lo consigue separando los hijos legítimos de los bastardos, y estableciendo la herencia económica y de poder por primogenitura; lo segundo arbitrando el intercambio exógamo de mujeres. Todo ello conlleva la sumisión del sexo femenino, independientemente de la secuencia temporal que aceptemos, o bien el origen es la propiedad privada (Engels), o bien el intercambio de mujeres es la causa de ésta (Lévi-Strauss y Meillassoux) (Rodríguez Magda, 2004, p.60).

Tal como afirma Jato (2017, p.5), las artistas que se dieron a conocer antes del siglo XIX estaban emparentadas con pintores conocidos, de tal manera que las mujeres que no tenían afinamiento con artistas —por sangre o por matrimonio— quedaban excluidas de practicar las llamadas artes mayores.

Conclusiones

La desigualdad y la posición subordinada en la que se han encontrado las mujeres artistas a lo largo de la historia se ha presentado de distintas formas además del género (su cosificación y reiteradas representaciones a partir de la fragilidad y la vulnerabilidad), resultan igualmente excluyentes factores como edad, discapacidad, clase, identidad sexual, demencia, espiritualidad y localización geográfica. En este sentido las aportaciones de la teoría feminista y la interseccionalidad resultan valiosas para los estudios de arte con relación al género, ya que develan las relaciones de poder y desigualdad a las que históricamente se han enfrentado las mujeres. Son valiosos los estudios en torno al poder, los saberes, la dominación, la génesis y la genealogía para realizar un análisis referente a la apropiación masculina de la producción artística, la validación de esta y los procesos de inclusión y exclusión.

Notas

- [1] Término acuñado en 1989 por Kimberlé Williams Crenshaw para visibilizar las opresiones relativas al sexismo, racismo, homofobia, xenofobia y clasismo, la cual determina que estas no se pueden estudiar por separados ya que en determinado momento se confabulan entre sí (Giunta, 2019, p.265).
- [2] Permanecieron ciegos a su genialidad, una genialidad que estuvo allí desde el principio, en las obras que hizo cuando era treintañera, igual de buenas – mejores, de hecho– que muchas de los héroes de la época. A la mujer a menudo le conviene envejecer. El rostro arrugado es más adecuado para el artista que resulta ser mujer. El rostro viejo no encierra la amenaza del deseo erótico. Ya no es hermoso [...] Y, recuerden, las grandes mujeres se cotizan menos que los grandes hombres. Salen mucho más baratas. (Hustvedt, 2017, pp.60-61).
- [3] En concordancia con lo anterior, Fanny Rabel, comenta: [...] diría que eso de “oportunidades” es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿qué todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ese es un factor de clase. Una niña nacida en familia rica y relacionada tiene todas las puertas abiertas haga lo que haga y empie-

ce donde empiece, así como un hombre marginado carece de muchas alternativas fuera de esas condiciones. El hombre más pobre y más discriminado siempre tendrá una mujer sobre las [sic] que pueda descargar una serie de tareas, cosas que también hacen muchos pintores. Siempre podrán tener una jefa de relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse (Moscona, 1984, p.38).

Referencias

- Adorno, T. (1970). Teoría estética. Taurus Ediciones.
- Barbosa, A. (2008). Arte feminista en los ochenta en México. Casa Juan Pablos.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez, & F. Flores (Ed.), Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales (pp.67-78). UNAM.
- Battersby, C. (1989). Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic. The Women's Press.
- Blazquez, N. (2008). Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Eds.), Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales (pp.21-38). UNAM.
- Bourdieu, P. (marzo de 1993). Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo Burocrático". Actes de la Recherche en Sciences Sociales (96-97), 49-62.
- Bourdieu, P. (2000). La Dominación Masculina. Anagrama.
- Butler, J. (2018). Resistencias. Paradiso Editores.
- Clarke, J. (s.f.). Space as Metaphor: Beckmann and the Conflicts of Secessionist Style in Berlin.
- Crimp, D. (1985). Las ruinas del museo.
- Elias, N. (1988). El cambiante equilibrio de poder entre los sexos. Un estudio sociológico procesual: el ejemplo del antiguo Estado romano. En V. Weiler (Ed.), La civilización de los padres y otros ensayos (pp.199-248). Grupo Editorial Norma.
- Elias, N. (1988). Estilo kitsch y época kitsch. En V. Weiler (Ed.), La civilización de los padres y otros ensayos (pp.57-79). Grupo Editorial Norma.
- Elias, N. (2008). Sociología Fundamental. Gedisa Editorial.
- Federici, S., & Cox, N. (2018). Contraatacando desde la cocina. En S. Federici (Ed.), El patriarcado del salario (pp.27- 54). Traficantes de sueños.

- Flórez, A. (1 de julio de 2017). Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura. *Dearq. Revista de arquitectura*, 40-47.
- Foucault, M. (1972). La arqueología del saber. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. En H. L. Dreyfus (Ed.), *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. UNAM.
- Foucault, M. (2001). Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976). Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2019). Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Siglo XXI.
- Goldman, E. (2017). Matrimonio y amor. En *La mujer más peligrosa del mundo. Textos feministas de Emma Goldman* (pp.35-46). La Congregación.
- Gregorio, C. y. (2013). Imagen y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio. En L. Cuesta Davignon (Ed.), *Museos, género y sexualidad. Revista del Comité Español* (8).
- Guerra Manzo, E. (1999). El problema del poder en la obra de Michel Foucault y Norbert Elias. *Estudios Sociológicos*, XVII(49), 95-120.
- Hustvedt, S. (2017). La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. *Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral.
- Jato Bravo, A. (2017). Mujeres artistas. La problemática de la genialidad femenina. *UNED-Historia del Arte*, 1-37.
- Lagarde, M. (2000). Claves feministas para la negociación en el amor. *Puntos de encuentro*.
- Lagarde, M. (5 de Marzo de 2020). Cualquier mujer en México está en riesgo frente a los hombres / Entrevistada por A. Barragán. *El País*.
- Lagarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM.
- Lightowler, M. (9 de Septiembre de 2013). Tony bennett el complejo expositivo. https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_el_complejo_expositivo
- López, J. A. (2015). Conspiradores íntimos. La envidia como vínculo.
- Maceira Ochoa, L. (2008). Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas. *La Ventana*, 205-230.
- Mayer, M. (10 de noviembre de 1997). Entrevista / por A. Barbosa.
- McDowell, L. (1999). Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas. Ediciones Cátedra.
- Mendoza, B. (2014). Ensayos de crítica feminista en nuestra América. Herder.
- Millet, K. (1995). *Política Sexual*. Ediciones Cátedra.
- Morrill, R. (2019). *Grandes Mujeres Artistas*. Phaidon .
- Moscona, M. (abril-mayo de 1984). Como garbanzos de a libra. *Fem*, IV(33).
- Nochlin, L. (2011). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En K. Cordero, y I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.17-44). Conaculta.
- Pacheco, C. (1995). *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: FCE.
- Pineda, E. (30 de julio de 2018). Expresiones del androcentrismo académico y mediático. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*. <https://iberoamericasocial.com/expresiones-del-androcentrismo-academico-y-mediatico/>
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero, e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.141-160). Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero, e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.45- 80). Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Magda, R. (2004). Foucault y la genealogía de los sexos. *Anthropos*.
- Schor, M. (2001). "Linaje Paterno". En K. Cordero Reimane e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.111-130). Conaculta.
- Schor, M. (2007). "Linaje Paterno". En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.111-130). Universidad Iberoamericana.
- Segovia, O. (2016). *Territorio e igualdad. Planificación del desarrollo con perspectiva de género*. CEPAL.
- Steyerl, H. (2014). *Los Condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editora.
- Valcárcel, A. (1990). *Sexo y filosofía*. Anthropos.
- Vargas, S. (2018). Introducción. En J. Butler, *Resistencias* (pp.10-20). Paradiso editores.
- Yúdice, G. (9 de febrero de 2017). Entrevista a George Yúdice: Políticas culturales e institucionalismos / Entrevistada por Ruiz-Rivas.



Autora: Athala del Carmen Rodríguez Orozco



La negación de la sexualidad en *ángel de fuego* de Dana Rotberg

Iraís Rivera George*
y Jorge L. Gallegos Vargas**

Resumen

Ángel de fuego, de la mexicana Dana Rotberg, es un filme que se puede analizar desde distintas vetas, sin embargo, en este documento se pretende analizar cómo el cuerpo ha sido concebido y vivido desde la negación. Abordar el cuerpo en esta película amplía la lectura más allá de lo que las palabras dicen, tomando especial relevancia en el cuerpo como espacio de reproducción de sentidos semióticos, mediante el cual y a partir de la experiencia, la identidad sexo-genérica se metamorfosea. La corporalidad se define como la construcción del cuerpo a partir de las experiencias que se dan en y desde imaginarios sociales según el momento, lugar y cultura en el que se desarrollan; por ello, los cuerpos comunican y se semiotizan, fungiendo como aparato que transporta significaciones dependiendo del contexto en el que se encuentra inmerso.

Palabras claves

Cine, género, cuerpo, corporalidad, sexualidad, incesto.

Abstract

Ángel de fuego, by the Mexican Dana Rotberg, is a film that can be analyzed from different veins; however, this document tries to analyze how the body has been conceived and lived from denial; Thus, addressing the body in this film broadens the reading beyond what the words say, taking special relevance in the body as a space for the reproduction of semiotic senses through which the gender-sex identity is metamorphosed from the experience. Corporeality is defined as the construction of the body from the experiences that occur in and from social imaginaries, according to the moment, place and culture in which they develop; For this reason, bodies communicate and become semiotic, serving as an apparatus that carries meanings depending on the context in which it is immersed.

*Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4872-3983>

Mail: irais.rivera@correo.buap.mx

**Facultad de Ciencias de la Comunicación, Benemérita Universidad Autónoma.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4338-4396>

Mail: jorge.gallegos@correo.buap.mx

Ángel de fuego: un filme que rompió los esquemas de la época

La década de los noventa fue una época muy fructífera para la cinematografía en México, durante esta, vinieron algunos de los mayores éxitos taquilleros no solo en el país sino también en el extranjero. Con la aparición del filme *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau y basada en la novela del mismo nombre escrita por Laura Esquivel, se marcó el inicio de lo que a la postre se denominaría “el nuevo cine mexicano”.

El cine, en México, dejó atrás las historias del arrabal y de personajes televisivos para dar paso a filmes más serios que reflejaron los problemas que viven las grandes urbes, mostrando la pobreza económica y moral de los sujetos que en ellas viven, así como haciendo del discurso cinematográfico un medio de visibilización y crítica social. Por otra parte, cabe mencionar que la historia oficial del cine mexicano ha visibilizado los nombres de algunos hombres como los principales exponentes de la industria cinematográfica, así, es común ver en las páginas de revistas especializadas y estudios del cine nombres como los de Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu o Jaime Humberto Hermosillo como los principales exponentes de la cinematografía. Sin embargo, gracias a la creciente demanda de las escuelas de cine, es cada vez más frecuente la incorporación de las mujeres al séptimo arte, no solo en puestos auxiliares sino también como directoras.

Bajo esta perspectiva, en los años antes mencionados, nombres como los de María Novaro, Marisa Sistach, Busi Cortés, Guita Scyfter o Dana Rotberg, por mencionar solo algunas, irrumpieron en la escena nacional con largometrajes como *Danzón* (1991), *Perfume de violetas* (1991), *Las hijas de su madre... las Buenrostro* (2005), *Sucesos distantes* (1994) u *Otilia Rauda* (2001), llamando la atención no solo de los consumidores sino también de la crítica nacional e internacional.

Según el artículo “Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano”,

estas cineastas “pusieron en el tintero un pensamiento producto de un eco de temas que se encontraban en la agenda social contribuyendo a la propagación, de manera voluntaria o no, de ideas propias de un feminismo naciente en México” (Gallagos & Rivera, 2018, p. 271); es decir, las creadoras cinematográficas, cuestionaron, y siguen cuestionando, las ideologías heteropatriarcales propagadas a través de la pantalla.

Con esta perspectiva crítica, Dana Rotberg filma *Ángel de fuego* (1992) después de que su carrera hubiera rendido frutos años antes con su ópera prima *Intimidad* (1989). La historia se centra en el personaje femenino, donde la actriz Evangelina Sosa da vida a Alma, una joven del mundo cirquero, mismo que en realidad disfraza la prostitución y la marginación de una gran parte de los habitantes de este país, tal como lo señala Maricruz Castro Ricalde (2006), quien menciona que las creaciones de Rotberg abordan el problema de los ciudadanos expulsados hacia el margen de las grandes ciudades (...). La violación hacia las normas sociales cimentadas en la familia nuclear y la funcionalidad del sujeto dentro de un enclave económico (...) severamente castigado” (p.112). Así, *Ángel de fuego* es una historia trágica, protagonizada por Roberto Sosa, Lilia Aragón y, la antes mencionada, Evangelina Sosa, producida por Instituto Mexicano de Cinematografía y Producciones Metrópolis, S.A. de C.V. / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Muestra “una visión sumamente personal de la inmundicia urbana en la que, en un supuesto periodo de supuesta recuperación y prosperidad económica, seguían viviendo millones de mexicanos” (Rashkin, 2015, p.286). No obstante, este filme envuelve no solo la problemática del género, sino que construye una alegoría en torno al discurso religioso, el fanatismo y la ignorancia, donde el espacio y los personajes adquieren un valor simbólico que va más allá de la mera representación de la realidad haciendo una cruda crítica ante el entorno social y cultural.

Ángel de fuego se puede analizar desde distintas vetas. Sin embargo, en este documento se pretende examinar cómo el cuerpo ha sido conce-

bido y vivido desde la negación. Abordar el cuerpo, en este filme, amplía la lectura más allá de lo que las palabras dicen, tomando especial relevancia en el cuerpo como espacio de reproducción de sentidos semióticos, mediante el cual, la identidad sexo-générica se metamorfosea a partir de la experiencia.

Para situarse en el contexto creado en la película de Rotberg es necesario situarse en los sistemas epistemológicos que presentan una conexión con el contenido de la historia y del tema que se pretende desarrollar, por ello, a continuación, se plantearán los conceptos clave que regirán nuestro análisis.

La corporalidad se define como la construcción del cuerpo a partir de las experiencias que se dan en y desde imaginarios sociales, según el momento, lugar y cultura en el que se desarrollan, por eso, los cuerpos comunican y se semiotizan, funcionando como aparato que transporta significaciones dependiendo del contexto en el que se encuentra inmerso. De este modo, y siguiendo el pensamiento de Judith Butler (2007), el cuerpo no puede escapar a las marcas de género que se le han impuesto, construyéndose desde la performatividad, por lo que los comportamientos genéricos, y del cuerpo, se dan desde la invisibilización que el discurso hegemónico ha impuesto sobre aquello que está considerado fuera de la norma.

Afirma David Le Bretón, en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), que el cuerpo es “el efecto de una construcción social y cultural” (p.14), es decir, este es un cúmulo de representaciones culturales atribuidas en y desde la realidad social en la que se encuentra inmerso. En consecuencia, la representación de la corporalidad depende de símbolos culturales en los que se desenvuelve, conteniendo cargas semánticas importantes para su lectura e interpretación y materializándose a través del discurso, a la vez que normaliza las percepciones que de él se tienen.

Bajo esta perspectiva, se desarrollarán los temas identificados dentro del filme, para definir cómo se niega el cuerpo femenino y su sexualidad.

La prostitución: una forma de negación de la sexualidad femenina

Ángel de fuego da cuenta de la historia de un circo venido a menos en la Ciudad de México, en él, Alma (Evangelina Sosa), una adolescente de 14 años, se desempeña como el centro de atracción al columpiarse en un trapecio desde el que escupe fuego. La menor carga en su vientre el fruto de una relación incestuosa con su padre, Renato (Renato Parodi), un payaso viejo y enfermo. Tras la muerte del padre, es expulsada del centro de espectáculos al negarse a practicarse un aborto, de manera que termina viviendo en la calle, donde conoce a un grupo de titiriteros ambulantes que se dedican a predicar la palabra de Dios, encontrando en Refugio (Lilia Aragón) y Sacramento (Roberto Sosa) una esperanza de vida.

El segundo filme de Rotberg presenta y cuestiona el papel de los discursos de poder que han atravesado los cuerpos de las mujeres. David Le Bretón (2002), explica que las significaciones sociales que se le han asignado al cuerpo lo dotan de un simbolismo, por lo que los saberes culturales aplicados al cuerpo penetran de manera invisible y se proyectan en el medio en el cual se desenvuelven; por esta razón, el cuerpo es un cúmulo de características culturales que se atribuyen desde la realidad social del sujeto, entendiéndolo a partir las cargas semánticas asignadas por la cultura en la cual se desarrollan.

La lectura que, desde lo semiológico, se le da a la protagonista de la historia se plantea con base en los espacios donde se desarrolla la historia, así como en las significaciones que se le han otorgado a las prácticas sexuales que esta ejerce. De igual forma, Fernando Aínsa, en “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo” (2003), refiere que:

[...] el llamado ‘espacio cultural’ o ‘espacio social’ se configura como una experiencia exterior e interior. La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de

mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental. (p.22-23)

Así, el cuerpo asimila el espacio, pues desde este se vive y experimenta, es en sí, un elemento subjetivo que se construye en cada sujeto en virtud de su experiencia. Alma aprecia el circo desde la inocencia y la ignorancia, ya que, en el espacio donde se desarrolla la primera parte de la historia, el decadente Circo Fantasía es, en realidad, una muestra de lo que han significado culturalmente algunas prácticas sexuales, como el incesto o la prostitución. Castro Ricalde, en *El feminismo y cine realizado en México* (2006), expresa que este es un espacio donde la ironía está presente puesto que: “las ideas alrededor del espectáculo que ofrecen los circos se vienen abajo con la descripción del lugar” (p.114). Dentro de la historia se puede observar al circo desde un ambiente de decadencia, que se trata más bien de una vieja carpa llena de parches, un viejo camión que funge como bodega, dos jaulas destartadas, letreros desteñidos y el título de "Fantasía" que se significa como antítesis, pues dentro de ese espacio se respira el declive, un lugar donde los que ahí habitan se configuran desde lo oculto, la suciedad e, incluso, lo apocalíptico.

Poco a poco, conforme se desarrolla la historia, se es testigo de cómo las mujeres que ahí viven y laboran, son forzadas a trabajar en la prostitución para obtener un dinero extra y así, poder completar el “gasto” de todo el circo, porque las entradas vendidas cada vez son menos y el cuerpo de la mujer se sacrifica en pos del bienestar de todos. Marcela Lagarde y de los Ríos, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2003), señala que

[...] al mismo tiempo, cuerpo y sexualidad son instrumentos y sus espacios de poder, porque está a disposición de la sociedad y de la historia, en la forma en que cada sociedad ha necesitado y decidido que sea. Son los elementos que tienen las mujeres para dar a los hombres y a los otros, y así relacionarse con ellos.

Simbólica y culturalmente, se ha significado el cuerpo de las mujeres, en específico el de las prostitutas, como vejados por quienes los consumen; las mujeres son convertidas en sujetos docilizados por los discursos hegemónicos, puesto que al ejercer un trabajo, caracterizado por la clandestinidad, han tenido que alinearse a los estándares normalizadores de dicha actividad que las significaciones han permeado. Además, el hecho de que la mujer trabaje con su cuerpo la convierte en mercancía, pues su cuerpo y sexualidad se relacionan con el hombre para el placer de este, no del propio, no se busca el disfrute femenino, sino subsistir a través de un acto necesario.

Itziar Ziga, en *Devenir perra* (2009), afirma que ser prostituta no solo significa “dedicarse a un determinado trabajo, sino que marca la relación de servidumbre sexual de las mujeres hacia los hombres en nuestro imaginario colectivo” (p.114-115), de ahí que las hetairas se signifiquen como un cuerpo disponible, penetrable y vejado, en el que la cultura heteropatriarcal les ha negado el goce y disfrute de la sexualidad. La prostitución es solo un reducto del cuerpo-mercancía, así Alma y las mujeres del circo, no solo son mercancía visual durante el show; sino que, al cierre del espectáculo, su cuerpo se convierte en la moneda de cambio que está al servicio de la comunidad, en este caso, el circo.

El discurso de la prostitución se encuentra atravesado por significaciones sociales y culturales peyorativas, por un lado, quien la consume atenta contra los valores éticos, mientras que, por el lado, quien la practica comete un delito moral y legal. Empero, dentro de la historia, no hay más legalidad y moral que la que establecen los habitantes del circo. Este, es en sí un universo aparte que se rige por sus propias normas, diseñadas y aplicadas por los marginados que en él habitan. Quienes deciden qué es lo correcto e incorrecto son Rito (Salvador Sánchez), el dueño del circo, y Josefina (Mercedes Pascual), la vendedora de las entradas; Rito toma las decisiones sobre las conductas e interacción de sus subordinados, mientras Josefina actúa como

una madre que cuida, pero que también vigila a sus compañeros, ella es quien le indica a Alma que ha cometido un pecado y que debe repararlo deshaciéndose del fruto del incesto.

Ahora bien, la figura de la prostituta es una confrontación directa a los modelos clásicos de abnegación impuestos por la cultura heteropatriarcal: el de la esposa fiel, la madre abnegada y la mujer virginal. Para Elvira Villa Camarma, en “Estudio antropológico en torno a la prostitución” (2010), la figura de la prostituta produce “una identidad prefijada, más que una situación contingente; uniformando situaciones que no son uniformes” (p.161-62), es decir, la corporalidad que se gesta a partir de las significaciones otorgadas a las prostitutas, como mujeres que gozan de una sexualidad desmedida, es marcada desde la marginalidad y la cosificación. Sin embargo, en el film, se puede observar que las mujeres son marginadas dentro del circo y orilladas a trabajar en la prostitución, ellas no lo hacen por placer, sino por obligación y por evitar ser expulsadas como Alma.

Dentro de la historia, se espera que la trapicista tragafuegos siempre se incorpore a la prostitución, aunque no se encuentre dispuesta; mas, de alguna manera, se siente superior al resto de las mujeres del circo por ser el centro de atención de los pocos asistentes. La relación que mantiene con su padre, la hace solo desear estar con él y complacerlo, sin saber que comete incesto. Alma es, mentalmente, una niña inocente que solo actúa por instinto, por lo que su interacción sexual le parece normal, su padre, Renato, la ha empleado como un sustituto de la mujer que lo ha abandonado.

El incesto ha sido atravesado por el discurso hegemónico en el que, quien lo comete, deviene en un cuerpo sucio, culposo. Roxana Foladori, en “El Tabú del Incesto. Su Representación en La Mujer del Puerto” (2005), explica que este sistema parte de una estructura de parentesco, en el que quienes pertenecen a un mismo árbol genealógico “no deben entrar en relaciones sexuales y por tanto no deben casarse entre sí” (s/n). Bajo estas ideas, los sujetos, para establecer un vínculo sexual, deben

contraer matrimonio con alguien que se encuentre fuera de sus vínculos familiares estableciendo esta práctica como un delito, en palabras de Michael Foucault (1988), el cuerpo se convierte en un vehículo para normalizar el sexo y, a través de él, reproducir discursos desde una mirada económica, social, política, legal, religiosa y cultural (p.17), al que las sociedades modernas niegan prácticas significadas fuera de la norma moral, ética y social, prohibiendo actividades como el incesto, normado desde el discurso médico, religioso y jurídico.

En el filme, el incesto rompe el sexto mandamiento “no fornicarás”, siendo este el hilo conductor de la trama; entonces, haber roto uno de los presagios dictados por la ley divina significará a los cuerpos en el discurrir de la historia, cuerpos significados desde el escarnio social por haber pecado.

Alma: el ángel que niega y vive su cuerpo

Alma vive su cuerpo y, por ende, su sexualidad, desde el goce de su padre y desde la necesidad de complacerlo y verlo como parte natural de su relación de padre e hija. Luego, cuando Renato fallece y ella se da cuenta de su embarazo, comienza a ver por sí misma su cuerpo, puede observar los cambios en sus senos, en la barriga que poco a poco va creciendo y genera un vínculo con el pequeño que en ella crece. Por eso cuando Josefina y Rito intentan obligarla a abortar, ella decide que debe proteger a su hijo y prefiere el exilio.

Es aquí, cuando cambia el universo/espacio donde Alma vivía, abandona la marginalidad del circo para entregarse a la marginalidad de las calles, donde tal vez no vende su cuerpo, pero sí la obliga a dormir a la intemperie y comer poco con los centavos que gana tragando fuego en los semáforos.

Pero su suerte cambia cuando, mientras vaga por la ciudad, asiste a una función callejera de títeres, donde el narrador menciona “El libro del perdón” de Dios, lo que Alma busca para eliminar el pecado del que ella era ignorante, hasta que Josefina se lo señala. Así, la historia toma tintes bíblicos, donde se parodia la expulsión de Adán y Eva del Pa-

raiso; en el caso de la trapecionista tragafuegos, ella es expulsada no solo del mundo circense, sino que es despojada de parte de su inocencia.

Al escuchar esto, Alma queda prendada de la posibilidad de salvar a ese hijo que Josefina tachó de pecado y se escabulle en el camión de Refugio, la dueña del teatro de títeres itinerante y madre del próximo profeta, Sacramento.

Los nombres de estos personajes, también, reflejan una antítesis, Refugio no es ese espacio agradable y confortable que abraza al doliente, sino una mujer manipuladora y fanática de su visión personal de la religión; por su parte, Sacramento parece simbolizar la materialización del bien, nacido sin culpa ni pecado, pero que en realidad es un joven común y corriente, con pulsiones y necesidades, que ha sido reprimido y manipulado por su madre, por tanto, Alma no es la única a la que se le ha negado su cuerpo, pues Sacramento no tiene permitido el placer carnal.

Por un lado, Refugio es una referencia directa a una deidad que vela por los pecadores: la Virgen del Refugio, por el otro, Sacramento, hace referencia a los símbolos de gracia interna y espiritual (Gallegos, 2012); madre e hijo son personajes representados para negar, los cuerpos que se alejan de las significaciones dadas por el discurso religioso, en el que rechazan todo aquello que se aleja de las concepciones monogámicas heterosexuadas. No obstante, ambos personajes son representación de un discurso decadente, en el que la religión y las ideas propagadas por el cristianismo son arcaicas, misóginas, en el que los sujetos reproducen ideales normalizados por dicho discurso.

La llegada de Alma a la vida de esta familia (que no solo se conforma por Refugio y Sacramento, sino también por Noé, un pequeño recogido por la “patrona” o “redentora” que sirve más como un sirviente), va a generar un cambio en la naturaleza y comportamiento del profeta, al comenzar a sentir deseos por la joven embarazada, por lo cual, en su intento por permanecer puro, pues realmente cree que es el profeta, se somete a penitencias autoinfl-

gidas, con tal de no cambiar el destino que su madre le ha indicado.

Esta parodia bíblica, además, permite hacer una crítica cruda del discurso convertido en fanatismo; el *Libro del perdón* le proporciona a Refugio poder, tanto económico como ideológico, ya que, a través de las obras con títeres, predica la palabra de Dios desde su propia interpretación, lo que le ayuda a adiestrar y manipular a sus espectadores que, en busca del perdón y la redención como le sucedió a Alma, busquen estar entre las hojas que prometen la pureza y la expiación. Esta liberación no es gratuita, tienen que pagar por la función con dinero y con penitencias por sus pecados, gracias a lo que Refugio ejerce control en todo aquel que se le acerca en busca de ayuda.

Ahora bien, es necesario comparar a los dos personajes femeninos protagónicos, dos madres: Alma, aunque no ha dado a luz, su vida gira en torno a su embarazo y la salvación de su hijo, y Refugio, quien busca hacer de Sacramento un iluminado que dirija la moral de los marginados que visitan. A pesar del contraste, se hace evidente el estereotipo de la mujer que tiene como único destino válido el instinto de ser madre. Encima, Alma percibe los cambios que su cuerpo experimenta, resultado de la gestación. Es así, como se comprueba lo afirmado por Lagarde y de los Ríos (2003), al señalar que:

La mujer es, en este sentido dominante, por la centralidad de su cuerpo, una matriz para cumplir la encomienda de la sociedad en atención a los designios de la naturaleza o de la divinidad, engendrar a los hijos, ser recipiente, su envoltura, su placenta, su leche. (p. 203)

Alma es el recipiente de lo que han denominado monstruo y pecado, pero a ella no le interesa su suerte o su futuro, sino su hijo. Si se exilió del circo fue para salvarle la vida, si se unió al teatro itinerante fue por obtener el perdón para su criatura, si se sometió a las penitencias, fue para que su hijo naciera bien; no solo niega su cuerpo, se niega a sí misma. Refugio, por su parte, vive por y para su hijo, aunque lo manipula y reprime, lo hace porque

realmente considera que debe hacerlo por su bien y su futuro; parece no tener otra preocupación salvo ser madre, no solo de Sacramento, sino de todos los ingenuos que creen en su palabra.

Conforme la historia avanza, la tensión que el joven sufre ante la presencia de Alma va creciendo. Esto no pasa desapercibido por la redentora, quien comienza a ver a esa mujer como una amenaza, pues los cuerpos que estaban siendo negados e invisibilizados, comienzan a hacerse visibles a través del deseo de su hijo. El cuerpo de Sacramento externa el deseo que le genera el cuerpo de Alma, produciéndole sueños húmedos, estados de estrés y ansiedad que atentan contra el futuro luminoso de su profeta; también el cuerpo de Alma se hace notar, crece y adquiere una forma más femenina con el niño, producto del incesto. Es así, como Refugio, dentro de su fanatismo y temor, decide sacrificar el cuerpo de Alma, que se traduce en el bebé que espera y la somete a una serie de penitencias durante días, lo que termina por provocarle un aborto.

Al momento en que esta desfallece por el sangrado, es regresada al circo Fantasía como si de un objeto se tratara y es descubierta por el hombre fornido, quien la lleva con Josefina, ella la recibe y cobija, pero Alma ya no es la misma. El fruto de su vientre ha muerto y junto con él, la poca inocencia que aún conservaba después de su salida del circo, lo que genera en ella un cambio de vivir el espacio y su cuerpo. Desde ese momento, ya no se niega a ser participe en las noches de prostitución, no goza a través de su cuerpo, pero es consciente de este y percibe que ya no cambia, vive su cuerpo desde la frustración y la nostalgia por la ausencia del pequeño que tanto anhelaba.

Su deseo fallido de ser madre y darse cuenta de que la palabra de la redentora solo era humo, la hacen desear vengarse a través de su cuerpo. Se dirige a la casa de Refugio y con ayuda de Noé, logra entrar a pesar de que la puerta estaba asegurada con un candado. Parte de su venganza es abrirle los ojos al fiel siervo que significaba Noé para Sacramento y Refugio, por tanto, de manera indirecta, lo hace participe de la naturaleza terrenal del falso

profeta. Así que, sabiendo el deseo que Sacramento siente por ella, se acerca a él y tienen relaciones, los cuerpos que habían sido negados se visibilizan, pero esto es solo momentáneo. Alma no accede a tener sexo por placer, sino para demostrarle a Noé y al mismo Sacramento, que no es más que un simple mortal lleno de pecado, que incluso participó en la muerte de su hijo. Sacramento asume la culpa y no puede soportarla, llevándolo a suicidarse, nuevamente, niega su cuerpo, porque ha introyectado el discurso materno y religioso que ve el cuerpo como un tabú, como lo prohibido.

Después Alma, al haber cumplido su revancha, decide liberarse a sí misma y a todos los habitantes del marginado y decadente circo. Durante la noche, libera a los animales que participan en el espectáculo, se despide de cada uno de los compañeros de circo y se dirige a la vieja carpa, donde rocía gasolina, asciende a su trapecio, enciende una cerilla y la deja caer al vacío para iniciar el fuego de la redención, el que limpiará su último pecado y sufrimiento.

Conclusiones

Alma, el ángel de fuego, es un personaje que aunque en apariencia es la reproducción de los discursos de poder: una mujer abnegada que materializa los ideales impuestos tanto por la sociedad como por el catolicismo se presenta como una mujer que transgrede esas normas, una mujer que, a pesar de que la sexualidad le fue negada, de manera simbólica transgrede la norma patriarcal.

El personaje construido por Rotberg aparece como una mujer que rompe, en primera instancia, con los cánones impuestos por la cinematografía mexicana quien, hasta antes de la década de los noventa, en su mayoría, era representada desde la abnegación. Alma es una mujer que no se resigna a la pérdida de su vástago y resquebraja el discurso que la atraviesa: una mujer-cuerpo vista como mercancía tanto al ser el número principal dentro del circo, como al ejercer la prostitución y finalmente ser objeto de sacrificio.

Ella ha visto desvanecerse ante sus ojos todos los paradigmas impuestos por el discurso de salvación que le ofrecía la religión. Así pues, Rotberg ofrece con su personaje protagónico, la representación de un cuerpo-espacio que denuncia el cómo en las grandes urbes existe un aparente discurso de progreso en el que la decadencia no tiene cabida.

Rotberg, a través de Alma, no desarticula el discurso dominante, sino que entreteje uno de ruptura con los tradicionales como la maternidad, el destino, la pareja y la sexualidad. En Ángel de fuego se presenta un discurso que corroe las estructuras patriarcales y da a la mujer un espacio importante dentro de la narrativa. Alma es, en suma, un personaje que, a pesar de que le es negada la posibilidad de ser un cuerpo sexuado, presenta una lucha para resquebrajar las interpretaciones clásicas a través de lo considerado inadecuado, fuera del orden natural y eclesiástico, de la imperfección de la maternidad y de la lucha que la mujer mantiene por hacer visible su sexualidad.

Referencias

- Aínsa, F. (2003). Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria de estar en el mundo. Cuyo. Anuario de Filosofía argentina y americana. (20), 19-36.
- Butler, J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós.
- Castro Ricalde, M. (2005). El feminismo y cine realizado en México. Razón y palabra.
- Foladori, R. (2005). El Tabú del Incesto. Su representación en La Mujer del Puerto. Razón y Palabra, (46).
- Foucault, M. (1998). Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber. Siglo XXI.
- Gallegos Vargas, J.L. (2012). Cine Mexicano hecho por mujeres; un acercamiento a un cine en femenino a través de los films de Dana Rotberg: el caso de Ángel de fuego. En Tellez Cruz, A. (Ed.). Primer Congreso Internacional: Mujeres, Literatura y Arte (memorias). (pp.341-351).
- Gallegos Vargas, J.L. & Rivera George, I. (2018). Luces, cámara, acción: la participación de las mujeres en el cine mexicano. X Congreso Virtual Sobre Historia de las Mujeres. (pp.265-280).

- Lagarde y de los Ríos, M. (2003). Los cautiverios de las mujeres: madesposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM.
- Le Bretón, D. (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva Visión.
- Millán, M. (1999). Derivas de un cine en femenino. Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México
- Rashkin, E. (2015). Mujeres cineastas en México. Universidad Veracruzana.
- Villa Camarma, E. (2010). Estudio antropológico en torno a la prostitución, Cuicuilco, 17(49), 157-179.
- Ziga, I. (2009). Devenir perra. Melusina.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
 Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Angie Bernal Peinado

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

Corrección de estilo
Anelli Lara Márquez

Diseño y maquetación
Alma Elisa Delgado Coellar

Autores de las obras visuales
Artistas y diseñadores participantes
en el Concurso de Fotografía e
Ilustración Mujeres en el Arte y el
Diseño, 2021

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO DE ARTE Y DISEÑO (SIAYD)

Responsable editorial
Dra. Alma Elisa Delgado Coellar

Consejo Editorial
Mtra. Huberta Márquez Villeda
Dra. Daniela Velázquez Ruiz
Mtra. Carmen Zapata Flores
Dra. María Trinidad Contreras González
Mtro. José Luis Diego Hernández Ocampo
Dr. Julio César Romero Becerril

Andrea Fiorella Gutiérrez Ariza
Carolay del Carmen Baca Fontalvo
Alfredo de Jesús Comas Sánchez
Angie Bernal Peinado
Donovan García Contreras
Kevin Ayola
Oshin Nicol Rodríguez Santos
Erika Vianney Teofilo Ontiveros
Aranza María Hernández Gómez
Athala del Carmen Rodríguez Orozco

No. 5, Año 2
Marzo - Junio 2022

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura (REIADC), Año 2, No. 5, marzo-junio de 2022, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC), carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Tel. 5558173478 ext. 1021, <http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/index.php/publicaciones/> correo electrónico: seminario.arteydiseno@gmail.com Editor responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Número del Certificado de reserva al uso Exclusivo ISSN en trámite, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México, fecha de última modificación: 22 de marzo de 2022.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

SEMINARIOS DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MEXICO



UNAM
CUAUTILÁN

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO