

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

S
I
A
Y
D

SIAYD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE Y DISEÑO (SIAD)

Responsable editorial
Alma Elisa Delgado Coellar

Consejo Editorial
Huberta Márquez Villeda
Daniela Velázquez Ruiz
Carmen Zapata Flores
María Trinidad Contreras González

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

No. 4, Año 2

Noviembre, 2021- Febrero, 2022

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021 <https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php>, seminario.arteydiseno@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instinto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, 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 actualización: 11 de noviembre 2021.



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 total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 4, Año 2

Noviembre, 2021- Febrero, 2022

Los artículos publicados en la *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura* pasan por un proceso de dictamen realizado por especialistas en investigación de artes, diseño y cultura. De acuerdo con las políticas establecidas por el Comité Editorial de la revista, para salvaguardar la confidencialidad tanto del autor como del dictaminador de los documentos, así como para garantizar la imparcialidad de los dictámenes, éstos se realizan con el **sistema doble ciego (double-blind)** y los resultados obtenidos se conservan bajo el resguardo del editor responsable.

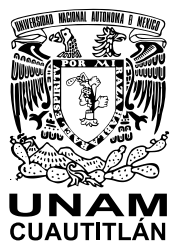
La publicación tiene una **política de acceso abierto** y se encuentra disponible en:

<https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseño/revista/>



Visita el sitio

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

No. 4, Año 2

Noviembre, 2021- Febrero, 2022

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTITLÁN

Director

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz

Secretario General

Dr. Francisco Montiel Sosa

Secretario Administrativo

Lic. Jesús Baca Martínez

Secretaría de Atención a la Comunidad

Lic. Luis Rubén Martínez Ortega

Secretario de Posgrado e Investigación

Dr. Fernando Alba Hurtado

Secretaría de Evaluación y Desarrollo de Estudios Profesionales

Dra. Cynthia González Ruiz

Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

M.A. Jorge López Pérez

Jefa de la División de Ciencias Químico Biológicas

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez

Jefa de la División de Ciencias Administrativas, Sociales y Humanidades

Mtra. María Esther Monroy Baldi

Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Dr. José Luis Velázquez Ortega

Coordinación de Comunicación y Extensión Universitaria

Lic. Claudia Vanessa Joachin Bolaños

Departamento de Publicaciones Académicas

y Secretaría Técnica del Comité Editorial

MEP. Emma Ruiz del Río

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNAM
CUAUTITLÁN

MUJERES EN EL ARTE Y EL DISEÑO

Prácticas, intervenciones
y configuración de la cultura

Presentación	p. 07
<i>Editora</i>	
Pintura y diseño: la mujer insular como construcción de la identidad en el cartel de cine cubano	p. 09
<i>María Teresa Acosta Carmenate</i>	
Violeta Parra, Artista Total	p. 17
<i>Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez</i>	
Rompiendo todo. Prácticas y procesos creativos de mujeres generadoras de imágenes insumisas	p. 27
<i>Maricela Márquez Villeda</i>	
Los otros libros y los procesos creativos: literacidad textual y visual	p. 45
<i>Alma Elisa Delgado Coellar y Martha Ivonne Murillo Islas</i>	
Käthe Kollwitz (1867-1945). La gráfica, un reflejo social	p. 69
<i>Huberta Márquez Villeda</i>	

- Panorama actual de las mujeres en la ilustración.
Desarrollo de imagen profesional en la interactividad
del ciberespaciop. 81**
*Daniela Velázquez Ruiz, María Trinidad Contreras González
y Magda Villaseñor Contreras*
- Importancia del papel de la mujer
en la historia del diseño de Joyería.....p. 95**
Javier Olivera Méndez
- Ana: su lado feminista crudo y sin reservas.....p. 105**
Martha Patricia Trejo Cerón
- Diseño, diversidad e inclusión:
Hacia una Ley General de accesibilidad en México.....p. 115**
Eska Elena Solano Meneses
- Las prácticas de arte y diseño de las estudiantes
del programa de Diseño Gráfico de una institución oficial
del caribe colombiano y sus aportes en la producción
y procesos creativos de la cultura regional.....p. 125**
Yolanda Inés Muñoz Adárraga
- Reflexiones finales.....p. 131**
Anelli Lara Márquez



Autora: Daniela Velázquez Ruiz

Presentación

La *Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura*, presenta el No. 4 (noviembre, 2021 - febrero, 2022), en donde la temática de la edición gira en torno al papel de las Mujeres en el Arte y el Diseño, dedicando, además, los próximos tres números a este importante eje de reflexión. Particularmente, el No. 4, integra las investigaciones en el marco de las prácticas, intervenciones y configuración de la cultura de mujeres artistas y diseñadoras. Por lo que, nuestros lectores podrán encontrar un abanico de investigaciones centradas en la producción artística y diseñística.

No cabe duda del papel de la mujer en los procesos culturales y su importancia como constructora del fenómeno artístico en todos los tiempos, sin embargo, su tarea había quedado invisibilizada o subvalorada durante diversos bloques de la historia. Es desde el siglo XX y hasta nuestros días, que la mirada a su producción y relevancia en la cultura, arte, diseño, artesanía, entre muchos otros campos, se reconstituye, cuestión por la cual, surge la necesidad

imperante y el interés genuino por parte de los miembros *Seminario Interdisciplinario de Arte y Diseño (SIyD)* de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México en contribuir con los procesos de revaloración del papel de la Mujer artista y diseñadora, a través de la organización del evento académico: Congreso Internacional “Mujeres en el Arte y el Diseño. Miradas Interdisciplinarias en la producción y los procesos creativos”, celebrado el pasado marzo de 2021, de donde surgen los presentes trabajos de investigación.

Me congratulo por tanto, en presentar la sistematización del conocimiento en torno a la producción de mujeres artistas y diseñadoras en el marco de la cultura, que parten desde diferentes perspectivas metodológicas para fortalecer los estudios del campo de las humanidades y artes.

Editora



Autora: Huberta Márquez Villeda

Pintura y diseño: la mujer insular como construcción de la identidad en el cartel de cine cubano

*María Teresa Acosta Carmenate**

Resumen

El entramado histórico-visual entre la pintura y el diseño como protagonistas de las artes visuales cubanas; han trabajado con la identidad como construcción estética. Este trabajo hace énfasis en el cartel de cine cubano, a partir de los años sesenta del siglo pasado, y su construcción de un *image* de “mujer insular”, una especie o “tipo” de “cubana”. Estos procesos, que ya eran obvios en la pintura de la isla desde sus vanguardias artísticas, han sido afectados por: americanidad, insularidad o tropicalidad y solo pueden ser entendidos por los procesos transculturales, en los que, tanto la pintura como el diseño gráfico en Cuba, han estado inmersos. Tales conceptualizaciones fueron planteadas desde la primera mitad del siglo XX cubano por parte de especialistas en antropología, filosofía y artes. Entre los teóricos más destacados se señala a Fernando Ortiz, Luis de Soto y Sagarra y Yolanda Wood, así como muchos otros que abordan las relaciones del arte latinoamericano con conceptos como

el de identidad. Ortiz expone y teoriza por primera vez sobre la pertinencia del concepto de transculturación, afectando a otras nociones boyantes en la época; como son las de aculturación y deculturación. En el caso de Soto y Sagarra, sus posturas filosóficas apoyadas en varios teóricos occidentales y cubanos; aportan al análisis del fenómeno artístico caribeño conceptos estéticos relacionados con el nacionalismo, desde los años cuarenta del pasado siglo. La Dra. Wood visualiza desde la historia del arte la compleja visualidad caribeña, contribuyendo en este trabajo a comprender la preocupación que las artes visuales han tenido sobre la identidad, a partir de una nueva construcción de lo femenino-cubano.

Palabras claves

Pintura y diseño, cartel de cine, Cuba, transculturación, insularidad, tropicalidad, americanidad, mujer cubana, identidad, imagen.

*Doctorante en Arte y Cultura, Universidad de Guanajuato, México. Maestra y Licenciada en Historia del Arte. Mail: acostadelarte@gmail.com

Parte I

Casualmente, entre 1940-1943, al mismo tiempo que Wifredo Lam mostraba *La Jungla*, principio detonante de una nueva temática en las artes visuales; Luis de Soto y Sagarra en su *Filosofía de la historia del arte* y Fernando Ortíz en *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar* aparecían en la escena teórica cubana; hablando, el primero, de conceptos filosóficos que mostrasen otras multiplicidades de análisis de la historia del arte en Cuba, así fue como acercó: “mundividencia”, que corresponde a la visualidad que posee el artista sobre su entorno y “estilos dialectales”. Ortíz, en una disertación de tipo histórica, antropológica, artística y cultural define lo que sucede en los intercambios de fragmentos de la cultura dentro de los procesos trasatlánticos, dejando entrever que las mezclas, no son simples actos sincréticos sino un aglutinamiento de posibilidades: lingüísticas, religiosas, gastronómicas, gestuales, artísticas, visuales, etc., que permiten hablar de un producto nuevo y en ello queda implícito un proceso de transculturación y no simples aislamientos en los que parece definirse el sincretismo.

La mundividencia de un pueblo es el elemento racial que se correlaciona con la psicología de las formas en la visualidad, tales son referencias teóricas de Wilhelm Worringer en su libro *Abstracción y Proyección sentimental*. Las formas dialectales son como rastros, huellas o evidencias de un estilo en otro, de una forma en otra o un desarrollo sintético de la imagen que percibe iconográficamente ciertas relaciones. De ahí que el estilo, a decir de Soto pueda entenderse no solo: “(...) evolución formal, (...) expresión de forma y contenido (...) [sino] como resultado de factores diversos, índice de la evolución histórica de la cultura.” (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 85).

De esta última circunstancia puede recuperarse lo que el propio Worringer mencionaría como el “elemento étnico”, potencial que modifica la forma o lo que también se ha factorizado: geográfico, social y racial. “Las condiciones geográficas,

latitud, vegetación, constitución geológica, clima (...) influyen sobre la obra de arte (...) la teoría genético-mecanicista en la creación artística, los materiales (...) elementos positivos en la génesis de la obra artística.” (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 157). La relación dada entre dos caminos de desarrollo de las artes visuales en Cuba: la pintura y el diseño, han convenido los anteriores aspectos resaltando en esta ocasión lo que Salvador Massip señalaría en *Los factores geográficos de la cubanidad* como: insularidad y tropicalidad. La insularidad busca, por su propia condición de aislamiento, el carácter de lo trashumante: cruces y cambios dados por ser lugar de ruta y paso, dejando espacios abiertos a la multiplicidad de las influencias. Es por ello por lo que las artes visuales cubanas desde la aparición de *Gitana Tropical*, en 1929, de Víctor Manuel apuesta por una amplia visualidad continental.

Por otro lado, la tropicalidad, en una explicación muy sesgada de Soto, deja a la deriva lo geográfico y lo étnico entre España y lo criollo, sobre todo a nivel arquitectónico. Soto olvida los factores indígenas y africanos en la constitución de esa insularidad y tropicalidad, que serán medios elocuentes para la construcción de “lo cubano”. En las artes gráficas, sobre todo en el trabajo del cartel de cine, desde la década de los sesenta del siglo pasado, el trabajo sobre la identidad de la mujer cubana, a través de la imagen, constituye un *Image* independiente y es al mismo tiempo uniforme con conceptos como transculturación. El cartel de cine diseña un “tipo”, “una forma de la mujer cubana”, “una distinción universal”.

(...) la insularidad, el clima y la uniformidad del medio físico no son factores que por sí solos determinen la cubanidad. El progreso y la cultura limitan cada vez más las influencias del medio; pero los caracteres psicológicos fundamentales de los grupos humanos son en gran medida ancestrales y se deben, en buena parte, al medio, que ha ejercido su influencia sobre sucesivas generaciones. De ahí la importancia de los factores [mesológicos]¹ en la producción de la cubanidad. (De Soto y Sagarra, 2013, pág. 160)

1) Actualmente es un término aparejado a lo ecológico, al medio ambiente y que se ha distinguido además por los elementos étnicos y raciales de sus modificaciones.

Yolanda Wood ha sido enfática en cuanto a que la conducta de insulares o la propia distinción “imagen insular” es una construcción caribeña que solo puede entenderse hasta el siglo XX: “la mirada del artista viajó desde el interior de la naturaleza y de la sociedad hacia los bordes de la configuración insular, como un zoom out.” (Wood, 2012, pág. 123). Por ese camino Carla Pinochet Cobos ha expresado que el primitivismo en el arte moderno no es una simple casualidad, un encuentro fortuito o un descubrimiento europeo de la estética de la otredad, y dicho sea que esto es una conducta que se desata desde el siglo XIX, pero que en los primeros años del siglo XX se determina por la aparición aun no sistemática de la disciplina antropológica. Para esta autora: “(...) el arte recurrió a la otredad como vía de expiación y purga (...)” (Pinochet Cobos, 2016, pág. 91). En tanto que se entiende que no es la misma visión para la segunda mitad del siglo pasado, donde se cuestiona al “otro” que dejaría de ser dominante. El arte devela todos los posibles fragmentos de esa alteridad, eso incluye a las mujeres, cuestión que se intensifica para la década de los sesenta y los setenta. Cuba no será la excepción.

El concepto de americanidad mencionado por José Martí a finales del siglo XIX en la Revista Universal, a partir del impacto que le produjo un paisaje de José María Velazco en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, ya era una visión estética que vendría a desatar otros discursos críticos en los primeros años del siglo XX. Estela Meza Carpio ha dicho:

(...) necesidad esencial de la cultura latinoamericana (...) esta necesidad parte de una reivindicación constante de la identidad- ya fuera local, nacional o latinoamericana- ante los dictados de los centros hegemónicos. El uso del término arte latinoamericano fue uno de los instrumentos fundamentales para el proyecto de identidad continental en los años sesenta y parte de los setenta (...). (Meza Carpio, 2016, pág. 38)

Parte II

Gitana Tropical fue pintada en París durante la estancia de Victor Manuel en esa ciudad y muestra la influencia de todo el carácter de la vanguardia europea. Esta obra, a diferencia de *Abaporu*, de la brasileña Tarsila do Amaral, pintada un año antes y que intentaba la imagen de una estética americana que le muestra a Europa que “aquí” se hacen las cosas “así”, se distancia de *Gitana tropical* en que el autor no intenta imponer “americanidad”, aunque termine siendo “así”. La obra de Victor Manuel inserta: tropicalidad, insularidad y continentalidad y esa intención termina por impactar en una estética localista dándole un carácter universal, es decir, que esa construcción femenina cabe en cualquier espacio geográfico, pero solo el proceso transcultural es capaz de darse cuenta de esto, por ello, parafraseando a Ramón Vázquez Díaz esta “Mona Lisa caribeña”, se acerca, desde lo femenino, a un sentido de identidad.



Imagen 1. *Gitana Tropical*, Victor Manuel, 1929. Esta imagen puede ser consultada en la siguiente página <https://taf-art.tumblr.com/post/113335588218/gitana-tropical-victor-manuel>. Última consulta el día 4 de feb. de 21.

Wood habla de las islas como alegorías, y tales fundamentan una actitud determinada por cierta condición geográfica. Sin embargo, aunque esta autora considera que el caribe no ha revelado una escuela o una tendencia; bien puede pensarse que ha determinado otras maneras de plantear: iconos, arquetipos y motivos, que han sustituido, añadido o complementado algunas temáticas, estilos y directrices. Pueden mencionarse: la temática afrocubana, el Realismo Mágico, el naif haitiano. Cada uno de ellos ha incluido el constructo de “mujer isleña” siempre relacionada con lo geográfico, esto incluye a la naturaleza, a un tipo de paisaje y ha sostenido, como bien menciona la Dra. Wood:

(...) las zonas de su mayor identidad y fragilidad (...) la vida del campo insular afloró en estas pinturas, cuyas funciones representativas fueron esencialmente ideológicas por el modo en el que el espíritu nacionalista, que emergía con fuerza en la sociedad y en la creación artística, miró a la naturaleza como una fuente de referencia esencial. (Wood, 2012, p.73.)



Imagen 2. *Lucía*, cartel de la película. Autor: Raúl Martínez González. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

Parte III

La serigrafía es la técnica protagonista del cartel cubano. Esta técnica milenaria puede ser realizada casi sobre cualquier material que permita el paso de una tinta, es por ello por lo que sus fundamentos artesanales resultaron convenientes para los procesos gráficos cubanos y mucho más en el período posrevolución. En 1968, Humberto Solás filma *Lucía* y Raúl Martínez González en coincidencia estilística con el llamado Pop cubano diseña el cartel de la película.

El trabajo que hasta entonces había realizado González en la plástica cubana se distinguía por la cuadrícula de imágenes repetidas sobre personajes históricos, urbanos, rurales, cotidianos de la geografía insular. Con ello respetaba los contornos del Pop en cuanto a la reproducción de la imagen publicitaria y popular. Sus trabajos emblemáticos no abarcaban a las mujeres, siendo en todo caso este cartel de sus construcciones sobre féminas el más significativo; puesto que acerca a ese imaginario “mujer cubana” y proyecta la narrativa visual de un cartel de cine.

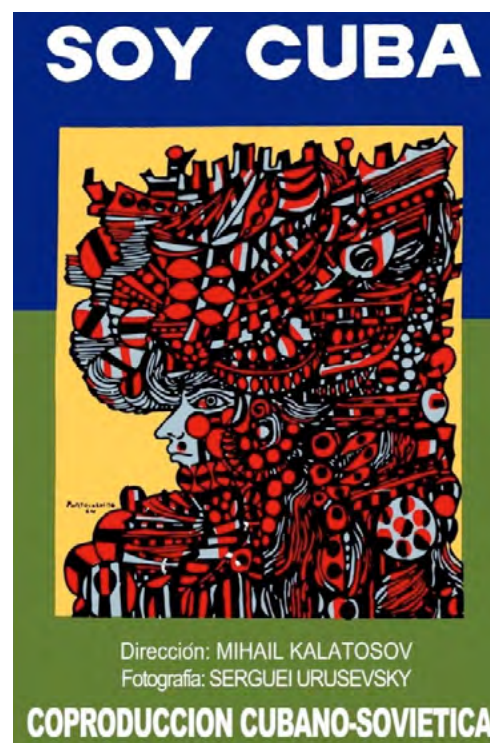


Imagen 3. *Soy Cuba*, Cartel de la película. Autor: René Portocarrero. Director: Mikhail. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

Desde los años sesenta, abordando el Barroquismo insular, René Portocarrero destaca en el trabajo sobre lo femenino por sus “Floras” construidas a partir de pájaros, flores y otros elementos vegetales desde donde emerge un rostro. La representación de *Flora* ha sido recurrente en la historia del arte. Su trayecto iconográfico como diosa romana de las flores y la primavera ha sido atractivo para la puesta en escena visual, desde los propios romanos. Habría que destacar la *Flora* de Tiziano, de 1515-1517, que lleva flores en su mano derecha mientras su bata blanca se desliza sobre su hombro izquierdo mostrando sensualidad, una de las conceptualizaciones que describen iconológicamente a la diosa. La *Flora* de Giuseppe Arcimboldo de 1589 y la de Rembrandt, de 1634 tipifican a una mujer con los cabellos llenos de vegetación. Estos son sinónimos iconográficos con las “Floras” de Portocarrero, donde recrea en un desarrollo sintético de la imagen una “flora insular”, un tipo de “cubanía” a través del concepto de sensibilidad que puede describirse como caribeña. Sobre estas equivalencias icónicas plantea su trabajo de la imagen para *Soy Cuba*, donde los elementos vegetales son combinados con otros conformes a lo insular y lo cinematográfico.

El trabajo de la imagen de Servando Cabrera en *Retrato de Teresa*, película que sostiene en los finales de los setenta la figuración ideológica de la mujer cubana como también el énfasis sobre su capacidad de independencia: económica, emocional e intelectual. La Teresa de Servando es afín a ciertos perfiles constructivistas y a su propio estilo basado en la delicadeza del dibujo y el énfasis sobre la línea curva que bien denota lo orgánico como estructura de fuerza y sensualidad. Las mujeres de Cabrera son un traslado iconográfico de las mujeres góticas, cuatrocentistas, modiglianescas y criollas decimonónicas; que en sus rostros también se multiplican los fragmentos de lo mesológico, que es no solo lo étnico o lo histórico, es el resultado de “la cubana”.

Los apegos de Antonio Fernández Reboiro al modo en el que Cuba asimiló estilos como el *Art Nouveau* aparecen con fidelidad en su trabajo del cartel y denota cierta temporalidad entre la novela



Imagen 4. Retrato de Teresa, Cartel de la película. Autor: Servando Cabrera Moreno. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 3 de febrero de 2021.

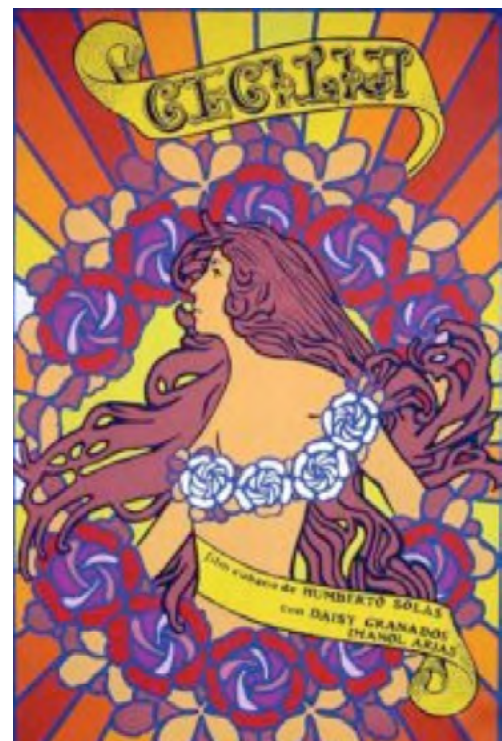


Imagen 5. Cecilia, cartel de la película. Autor: Antonio Fernández Reboiro. Director: Humberto Solás. 1982. Esta imagen puede consultarse en la siguiente página <https://cinema23.com/blog/trayecto23/el-cartel-en-el-cine-cubano/>. Última consulta 4 de febrero de 2021.

de Cirilo Villaverde, la versión cinematográfica de Solás y la historia de una mulata. Cada una de ellas aparece en su trabajo de la imagen, definiendo los rasgos de cierto tipo de mujer cubana, más apegada a lo occidental. Describe a la imagen verbal frente a la gráfica como la forma en la que la publicidad isleña basaba sus tipografías. El cartel de Reboiro es una síntesis entre la gráfica mexicana publicitaria y el modernismo o barroquismo isleño que bien cabría en la tapa de una caja de tabacos.

Parte IV

No diremos que el arte y la naturaleza son un todo indisoluble porque no se pretende reafirmar filosofías atenienses, ni puntos de vista estéticos sobre las obviedades de la mirada sensible al mundo. Es un hecho y se entiende que siendo el arte una posible representación de las cosas y la negación de esas mismas cosas, siendo el arte desafinado a los objetos útiles y afinado a la utilidad de los objetos como principio estético e intelectual de la propia naturaleza humana; se pueda reinventar sus estructuras artísticas, no solo por tiempo sino porque no miramos igual, nuestras miradas son también geográficas. También es cierto que la identidad es una estrategia movida por juegos ideológicos, diría Kevin Power “un modo de preservar la cultura” (Power, 1996). Y esta salvedad impone sus improntas sobre el imaginario colectivo cuando “la mujer cubana” es una imagen constituida de ciertas iconografías: pañuelo o sombrero sobre la cabeza, ausencia de maquillaje, perfiles delgados, mixtura de colores, cabelleras libres o construidas a partir de un mundo vegetal, ojos oscuros. Algunas perspectivas psicológicas: temeridad, carácter, seguridad en sí misma, sensualidad.

La identidad continental es equivalente a Americanidad y al momento en que Arte Latinoamericano se impone; aunque como estrategia del otro dominante; terminó por ser una necesidad o instinto de preservación. Al final de cuentas la identidad, aunque instrumento ideológico de poder; legitima al arte. Cuando nos encontramos frente a

las zonas geográficas no hegemónicas, la idea de integración se agudiza, como pudo haber sido el caso del Panafricanismo (este intento de unidad cultural africana) que es semejante al caso de lo latinoamericano. Y cada una de estas posibles facultades han construido al cartel cubano de cine con imágenes femeninas, referidas a respuestas frente a una de las tantas preguntas que cada proceso transcultural proclama: ¿existe una mujer cubana?

Referencias

- De Soto y Sagarra, L. (2013). *Filosofía de la historia del arte (apuntes)*. La Habana, La Habana, Cuba: Facultad de Artes y Letras. Universidad de la Habana.
- Meza Carpio, E. (2016). Transformación del concepto de la identidad en el discurso crítico. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* (Vol. I, págs. 37-48). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Pinochet Cobos, C. (2016). En torno a la relación del arte y la antropología en América Latina. En O. M. Bolufé, *Estudios de arte latinoamericano y caribeño* (Vol. I, págs. 89-101). Ciudad de México, Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.
- Power, K. (1996). Todos tenemos nuestros problemas. (F. Jaraúta, Ed.) *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo* (12).
- Vázquez Díaz, R. (s.f.). Víctor Manuel García. En S. Maldonado (Ed.), *Guía Arte Cubano*. Habana, Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Rojas Hernández, Belkis; Rodríguez Ramírez, Luis Amaury. (2013). *Lo sociocultural un trabajo pendiente*. (P. Sa Leal, Ed.) La Habana, La Habana, Cuba: Ciencias Sociales.
- Tuma Matamoros, C. (S/F). *Arte Contemporáneo (1960-1970)*. En R. Cobas Amate, & S. Maldonado (Ed.), *Guía de arte contemporáneo*. La Habana, La Habana, Cuba: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana, Cuba: UH.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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: Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez



Violeta Parra, Artista Total

*Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez**

Resumen

La vida y obra de Violeta Parra es considerada hoy en día como un hito dentro de la cultura popular de Chile y del continente americano. La labor llevada a cabo por Violeta en el sentido de la recopilación y rescate del canto y folklore tradicional chileno es una de las tareas más profundas llevadas en este campo; aunado a ello su trabajo como artista plástica en los terrenos de la arpillera, bordado, pintura y escultura en metal, así como el lugar privilegiado que ostenta por ser la primera latinoamericana en exponer en el Museo de las Artes Decorativas del Louvre en París la sitúan en los peldaños más elevados del arte y la plástica latinoamericanas.

Sin dejar a un lado su trabajo como instrumentista musical, así como en la construcción de poesía y canto; es Violeta una artista completa, total. Su vida marcada por la dureza de la vida, las contrariedades, penas, desengaños y durezas de su infancia la han de marcar

toda su vida. De esta vida plagada de privaciones se origina una mujer extraordinaria, una mujer única que con su forma de percibir su entorno inmediato genera tipos de expresión artística que trasciende los límites naturales de la superficie del territorio chileno. Varias son sus obras que la han hecho un referente imprescindible en el arte y cantos populares de América Latina y del mundo entero. Aunado a lo ya mencionado el desenlace trágico que tuvo su existencia terrenal, marcan la trayectoria de Violeta Parra de un halo de mística espiritualidad que se encuentra contenida en su obra poética, en sus cantos y en su obra plástica. Particularmente en su canto se ve reflejado este estado anímico que conducirá a su destino fatal, en su último long play, se vislumbra el desenlace que su intensa existencia habría de tener.

*Doctorante en Artes y Diseño por la Facultad de Arte y Diseño, UNAM. Maestro en Artes Visuales y Licenciado en Diseño Gráfico. Académico adscrito a la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, UNAM. Mail: augevisual@hotmail.com

El primer recuerdo sobre Violeta Parra, que tengo grabado en mi memoria y en mis oídos, proviene de la escucha y la vista de la portada de su última grabación musical “Las últimas composiciones de Violeta Parra”. En la portada de dicho disco se aprecia a Violeta en una imagen fotográfica en blanco y negro, cantando y tocando un charango. Catorce temas componen este long play, catorce poemas musicalizados, catorce pedacitos de amor, dolor y lucha. Una obra maestra nacida del intelecto de una mujer excepcional, que supo conjugar las expresiones artísticas del canto, la poesía, la música, los textiles y la pintura. Violeta Parra una artista total.

Este LP, era reproducido muy a menudo en casa de mis padres, en particular mi madre y uno de mis hermanos mayores eran adictos a estos temas, poco a poco fui comprendiendo lo que sus letras decían, lo que significaban, fui adentrándome en su contenido, en las variaciones musicales y la figura material, y espiritual de Violeta se fue incrustando en mis pensamientos; en mi ser y desde la infancia forma parte de las artistas más entrañables de mi vida presente. Las letras de sus canciones y poesía contienen sus emociones, sus sentimientos, su pensamiento a medio camino entre mente y corazón.

Porque las palabras que se hayan en sus escritos representan fielmente el ser de una mujer excepcional, que mostro al mismo pueblo de Chile, los cantos propios de este país, la cultura que con los años se había ido olvidando, Violeta fue rescatándola de este olvido.

Violeta se convirtió en un referente musical y artístico que me acompaña desde siempre; su voz impregnaba la sala de estar de mi casa paterna, llegando a la cocina y recamaras. El sonido de la guitarra, charango y bombo seguro resuenan todavía en las paredes de esa casa. Indiscutible es la cantidad de palabras que existían en la mente y pensamientos de esta artista total, en su poesía, en su canto, en sus arpilleras, en sus pinturas.

Expresiones artísticas que ya no solo le pertenecen por razones geográficas al pueblo chileno, desde hace mucho tiempo la genialidad de Violeta

le pertenecen a toda la América Latina y al mundo entero. Hilda Parra (1966) nos da una impresión de lo que la misma Violeta opinaba de su última grabación:

...esto es lo mejor que he hecho en mi vida... ¡escucha!-me dijo. Enchufó el tocadiscos y puso Gracias a la vida y creo que con el viaje a Punta Arenas, empezó mi sangre a vibrar como un ser que ha nacido de nuevo. Creo que las canciones más lindas las más maduras (perdónenme que les diga canciones lindas, habiéndolas hecho yo, peroque quieren ustedes, soy huasa y digo las cosas sencillamente como las siento) las canciones más enteras que he compuesto son: Gracias a la vida, Volver a los diecisiete y Run, run se fue p”al norte. (Punta Arenas 1966).

En efecto tres temas que se hallan contenidos en “Las últimas composiciones”, a los que habría que añadir y señalar un tema más: “Maldigo del alto cielo”, sí en Gracias a la vida, asistimos a un derroche de dulzura, amor inmenso, en “Maldigo del alto cielo”, nos encontramos ante el lado B del sentimiento expresado anteriormente. Sol y luna, luz y sombra, blanco y negro contrapuestos en dos caras de la misma moneda.

Mientras en el primero la exaltación del amor verdadero, la ilusión llevada a flor de piel es manifestada de una manera elegante, sublime que llega al fondo de la sangre y recorre una y otra vez el corazón, en la segunda el desgarró del desamor, del dolor, del abandono, permea el alma de Violeta y sí una vez agradeció a los cuatro vientos, ahora maldice “luna y paisaje, los valles y los desiertos”, porque no hay duda “cuanto será mi dolor”.

Su hermana Hilda le pregunto: “¿Por qué le pusiste “las últimas composiciones a tu disco?, Violeta le respondió: Porque son las últimas”¹. Se puede entrever que ella era consciente de lo que planeaba hacer, sabía que en efecto eran sus últimas composiciones, ya no habría más.

¿Qué fue lo que la orillo a tomar esta terrible decisión?, las canciones que más arrojan luz a esta pregunta son Run run se fue pal norte y Maldigo del alto cielo, en la primera nos narra la historia de un personaje aparentemente desconocido, este se va, parte *-me dice que su viaje se alarga más y más-*,

se imagina las peripecias del viajero, indaga en los pensamientos, en las actividades de este personaje que ha partido.

En este poema que es también una esmerada narración se vislumbra que el personaje después de enviar una carta forzada, se advierte que no ha de volver pronto o quizá jamás.

En Maldigo del alto cielo, la poesía es desgarradora, ya se avecina lo que habrá de ocurrir, se presiente que algo definitivamente no anda bien. El alma perturbada de Violeta, la intranquilidad, el amor mal correspondido, su espíritu lacerado, son puestos de manifiesto en las líneas que componen el poema-canción:

“Maldigo del alto cielo
La estrella con su reflejo
Maldigo los azulejos
Destellos del arroyuelo
Maldigo del bajo suelo
La piedra con su contorno
Maldigo el fuego del horno
Porque mi alma está de luto
Maldigo los estatutos
Del tiempo con sus bochornos
Cuánto será mi dolor.”²

En estas palabras escritas de su puño y letra se atisba, se evidencia el fatal desenlace de su vida. Una vida llena de todo lo que forma a un ser humano: alegrías, penas, llanto, dolor, éxito y fracaso; *los materiales que forman mi canto*.

El camino que hubo de andar Violeta para comprender y difundir la música y el sentir de la gente de su país, no fue nada fácil. Desde temprana edad tuvo contacto con la música popular de Chile; se fue percatando poco a poco como este tipo de melodías y letras no eran valoradas en los territorios chilenos, es más en muchos lugares de su tierra, esta música solo era tocada en boliches, en fiestas populares de los pueblos, pero en Santiago la capital de Chile y en las grandes ciudades del país esta música no tenía cabida. Violeta cantaba a lo humano y a lo divino. Su hijo Ángel (2006) comenta al respecto:

Los cantores se reparten, los llamados fundamentos. A lo humano o a lo divino. A lo humano puede ser por los elementos; fuego, agua, tierra, ponderación y catástrofes. A lo divino: por la pasión de Cristo, nacimiento, crucifixión. (2006, p123).

Para comprender más la naturaleza creativa de Violeta es necesario recorrer su infancia; en esta etapa de su existencia, se pueden señalar varios eventos de suma importancia en la vida de Violeta; padeció de varias enfermedades propias de la niñez, recordemos que en esos años de la tercera década del siglo XX, la distribución de vacunas a nivel mundial era muy precaria y la mortalidad entre los infantes era algo lamentablemente común entre las poblaciones de América Latina.

“Dice mi mama que fui
su guagua más donosita,
pero la suerte maldita
no lo quiso consentir.
Empezó a hacerme sufrir,
primero, con la alfombrilla,
después la fiebre amarilla
me convirtió en orejón,
otra vez, el sarampión,
el pasmo y la culebrilla.”³

Cuando Violeta ronda los cuatro años de edad, cae enferma de viruela, su joven vida se complica más, una epidemia de viruela que se propaga por el sur de Chile, la alcanza y pone en peligro su vida. Corre el año de 1921, “íbamos en el tren nosotros y ahí la niña recibió la infección. Yo no sabía que era porque se hinchó tanto”.⁴ Por causa de este padecimiento su cara queda desfigurada, en sus décadas nos narra su sentir:

“Aquí principian mis penas,
lo digo con gran tristeza:
me sobrenombran «maleza»

1) Subercaseaux, Bernard. (1976) *Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio*. Chile: Ed Galerna. p124

2) Parra, Violeta (1975) *Las Últimas Composiciones*. México Ed RCA

3) Parra, Violeta (1974) *Décimas*. México: Ed Cultura Popular. p. 45

4) Subercaseaux, Bernard. (1976) *Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio*. Chile: Ed Galerna. p. 12

porque parezco un espanto.
 Si me acercaba yo un tanto,
 miraban como centellas
 diciendo que no soy bella
 ni pa' remedio un poquito.
 La peste es un gran delito
 para quien tiene su huella.
 De llapa, mis compañeras
 eran niñitas donosas,
 como botones de rosa
 o flores de l'azucena;
 pa' más desgracia, docenas
 lucían su buena plata.
 La Viola, una garrapata
 menor d'un profesorcito,
 de sueldo casi justito,
 se nos volvía hojalata.”⁵



Esta imagen que se construye de sí misma, la ha de acompañar toda su vida, al percibirse poco agraciada plasma sus penas y sufrimientos en su poesía y canto. Asimismo va cobrando conciencia de la pobreza en la que vive, que el sueldo de su padre no alcanza, de lo difícil que es la vida, su pensamiento va poniendo los pies firmes en la tierra. Hilda Parra (1966) nos dice al respecto:

Mi mamá dice que la Violeta era muy bonita, hasta que esa maldita peste le marco la cara. Seguramente que ella después, como sus compañeras de escuela eran buenas mozas, más arregladas, entonces ella se sentía acomplejada. Por eso habla en sus décimas de su fealdad. (Punta Arenas 1966).

Debido a las precarias condiciones económicas su madre ha de trabajar para completar el sustento diario, para poder llevar el pan dignamente a su casa y poder alimentar a su numerosa prole.

“Por suerte, la inteligencia a mi mama l'acompaña, haciendo mil musarañas con la costura, su ciencia; son finas sus reverencias si llega la Pascualita, recibe la costurita y luego, cuando la entrega, un matecito le ceba mientras guarde una varita”.⁶

En efecto su niñez fue demasiado complicada, desde pequeña tuvo la claridad de percatarse de la realidad en la que transcurría su vida.

En este sentido dos acontecimientos más tienen relación directa con sus pesares: dos específicamente se pueden mencionar, primero cuando le fue rescindido su contrato como profesor a su padre “después del año 25, nos vimos más afligidos por ahí fue cuando Ibañez dejó sin ocupación a mi marido y a muchos profesores les dio el sobre azul”.⁷

“Así creció la maleza
en casa del profesor;
por causa del dictador
entramos en la pobreza.
Juro por Santa Teresa
que lo que digo es verdad:
le quitan su actividad,
y en un rincón del baúl
brillando está el sobre azul
con el anuncio fatal.”⁸

El segundo se trata del fallecimiento por tuberculosis de su padre, al ser despedido de su puesto de profesor el padre de Violeta, Nicanor Parra Alarcón, cae en profunda depresión, opta por caer en la bebida, como era versado en tocar varios instrumentos musicales, interpreta en locales y boliches; con lo poco que obtiene de esta actividad la situación de su familia empeora. Al mal llevar esta vida de bohemia contrae la enfermedad y muere dejando aún más desvalida a su esposa e hijos.

“Fue tan crecida la pena,
tan grande la confusión,
que en todo mi corazón
se reventaron las venas.
Quiero besar la morena
mejilla d’él en reposo:
«Ya que se va doloroso,
deme permiso, mamita».
«Es imposible, m’hijita:
ha muerto tuberculoso».”⁹

5) Parra, Violeta (1974) *Décimas*. México: Ed Cultura Popular. p. 60

6) *Op. Cit.*, p. 66

8) Parra, Violeta “*Op. Cit.*” p. 99

9) “*idem*” p. 156

Estas desventuras de Violeta durante los primeros años de su vida, estas penas y dolencias fueron el motor para su vida futura. Fueron la base para sus letras, para sus poemas, canciones, arpilleras y pinturas, recorre Chile de norte a sur.

Su hijo Ángel (2006) comenta al respecto:

Mi madre no perdía ocasión de buscar y encontrar algún anciano o anciana para sacarle todo o que supiera en materia de canciones, leyendas, danzas. No paraba nunca de trabajar. (2006, p247).

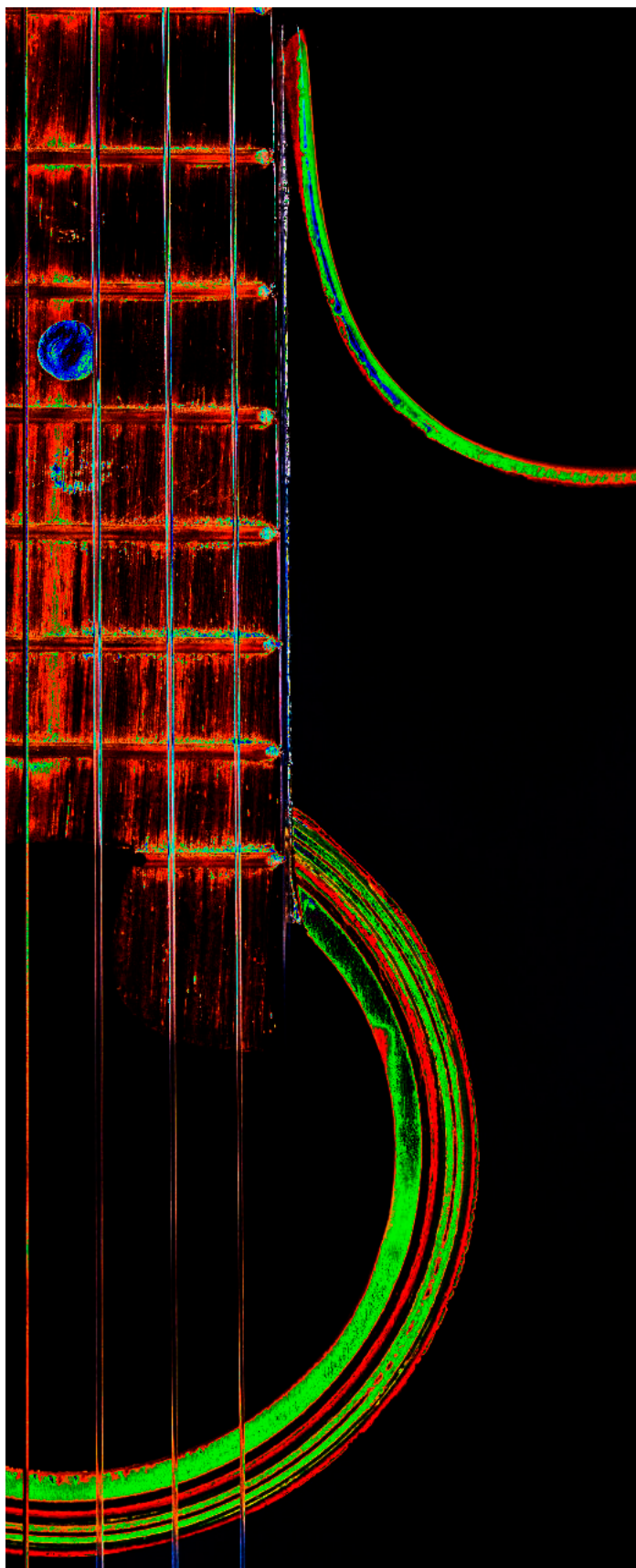
Recopila las canciones de su patria, sin el apoyo de ninguna institución gubernamental, de ninguna institución académica, únicamente con una grabadora portátil, lápiz y un cuadernillo fue yendo de pueblo en pueblo, visitando casa por casa preguntando ¿quién conoce canciones viejas?, ¿quién aquí se sabe canciones que ya nadie canta?, fue rescatando del olvido el folklore de Chile.

La misma Violeta Parra (1953) nos dice al respecto:

Cuando me iba a imaginar yo que al salir a recopilar mi primera canción a la comuna de Barrancas, un día del año 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. (1976, p51).

Muchas veces realizo esta labor en solitario, pero la mayor parte del tiempo su hijo Ángel la acompaña, en este sentido el que quizá mejor comprendió el extenso trabajo de su madre fue el propio Ángel Parra. En total grabo diez Lps de 1956 a 1966, en donde destacan: El folklore de Chile I, II, III, IV y V, Una chilena en París y obviamente Las últimas composiciones. Posteriores a estas producciones se han editado muchísimas antologías y compilaciones, siendo quizá las más llamativas: Canciones re encontradas en París, Décimas y centésimas y Cantos de Chile.

Este trabajo musical de dignificación de la vasta cultura musical de Chile ve su climax con Violeta Parra en la apertura de la Carpa de la Reina, un local aperturado por la propia Violeta en compañía de sus hijos Ángel e Isabel, fue un establecimiento fundado con la idea de que los grandes represen-



tantes de la música popular chilena del momento pudieran tocar su música e interpretar su canto, ya que en la década de los sesenta del siglo pasado no había espacio ni en la radio, ni mucho menos en la televisión chilena para este tipo de artistas.

En la Carpa de la Reina, se presentaron cantautores de la talla de Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Tito Fernández, Héctor Pavez, conjuntos como los Quilapayún, Inti Illimani, sus hijos Ángel e Isabel etc. Todo esto simiente de lo que conoce como Nueva Canción Chilena.

Este escenario también fue el precursor de un movimiento latinoamericano: *las peñas*, lugares donde los cantautores, conjuntos andinos y trovadores interpretaban temas revolucionarios, de marcada tendencia comunista y de protesta social.

En este punto es necesario mencionar un logro sin precedentes en la historia del arte latinoamericano; para ello es necesario para mencionar que Violeta era una excelente bordadora, comienza a bordar debido a una hepatitis que la aquejó allá por el año 1961.

Su hijo Ángel (2006) comenta al respecto:

El diagnóstico médico dijo hepatitis. En cama, desesperada por la falta de actividad, una tarde atrapó una cortina, recuerdo el color, verde. Comenzó a bordarla de manera frenética, sin diseño ni plan previo, con gran rapidez. Ante nuestros ojos nacía la Violeta Parra arpillerista. (2006, p272).

Corre el año de 1964 y acompañada de Gilbert Favre, se presenta con el conservador del Museo de Artes Decorativas del Louvre en París y le muestra las arpilleras, dibujos y pinturas que llevaba bajo el brazo.

En una primera instancia fue aceptada, sin embargo días después se produce una discusión entre los miembros de esta sección de Louvre y rechazan las obras de Violeta. Sin embargo el conservador apoyo la propuesta de que Parra expusiera, esto se logró por fin y se convirtió en la primera artista latinoamericana en exponer el Museo del Louvre.

Carmen Luisa Parra (1965) nos dice al respecto:

Presento sesenta y una obras, entre máscaras, tapices, pinturas y esculturas en alambre. Algunos chilenos que llegaban al pabellón Marsan no podían convencerse que las arpilleras de Violeta Parra estuvieran en el Louvre. (1976, p 101).

A pesar del rechazo inicial hacia su obra gráfica por parte de sus paisanos hoy en día los tapices, pinturas y esculturas de Violeta son sumamente valoradas en todo el mundo. El lugar que se ganó como artista plástica no se lo quita nadie, “en la prensa hubo críticas extraordinarias, parece que en Europa se valorizaron más sus trabajos, sin el perjuicio con que se vieron en Chile.”¹⁰

Como se puede observar, Violeta Parra es una artista excepcional, una artista completa, ¿de quién podemos hablar que como ella, haya escrito, cantado, bordado, pintado y ejecutado escultura? Seguramente muy pocos seres humanos, tan completos como ella, que es un ser humano increíble, por su entereza para afrontar la vida, sus penas y sus alegrías, “adelantada a su tiempo, con visión de futuro, auténtica revolucionaria.”¹¹

Violeta como ser excepcional toma una trágica decisión: El día domingo 5 de febrero de 1967 a unos días de salir a la venta su Lp *Las últimas composiciones*, se suicida en la Carpa de la Reina.

Alberto Zapican (1967) recuerda:

Llegamos a la carpa (Ángel y yo) como a las tres de la mañana. Sin embargo ella madrugó mucho ese domingo, a las cinco y media o seis, y andaba gritando por un té. Pidiendo que alguien se levantara a calentar el agua. Ella se sentó en la cama y empezó a escribir, escribió y escribió toda la mañana. Estaba fumando y leyendo desde ahí veía que pasaba a alguna parte y después volvía a entrar a su pieza para seguir escribiendo (1976, p. 126).

Ese mismo día recuerdan tanto Alberto Zapican como Ángel Parra, que Violeta se la paso escuchando *Río Manzanares*, canción que grabaran Isabel y Ángel, no mucho tiempo atrás. “La maña-



10) Subercaseaux, Bernard. (1976) *Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio*. Chile: Ed Galerna. p. 101

11) Parra, Ángel (2006) *Violeta se fue a los cielos*. Chile: Ed Catalonia. p. 251



na del cinco de febrero de mil novecientos sesenta y siete, escuchó hasta el cansancio la canción que cantáramos con mi hermana Isabel. Ese mismo domingo Violeta se fue a los cielos.”¹²

“Río Manzanares, déjame pasar
que mi madre enferma
me mandó llamar.
Mi madre es la única estrella
que alumbra mi porvenir
y si se llega a morir
al cielo me voy con ella.”¹³

De hecho cuenta Alberto Zapican que una vez terminada la canción volvía a ponerla en el tocadiscos una y otra vez. Continuaba escribiendo, se terminaba la canción y volvía a reproducirla, esto ocurrió durante toda la mañana de ese domingo.

Atahualpa Yupanqui durante el concierto llamado *El último recital*, (Zurich 8 de febrero de 1992) en el que compartió escenario con Ángel Parra y se cumplían 25 años de la muerte de Violeta Parra, Yupanqui recito el siguiente poema:

Ya no le cabían, no le cabían
En la cabeza los pájaros azules a Violeta
Así fue que un medio día de extraña luminosidad
Les abrió un trágico orificio de escapada
Y los pájaros azules le llevaron la vida a Violeta
Se fueron, pero cuando se fueron
Se llevaron la vida de Violeta Parra.

Sin duda estos pájaros azules, aparecen en las pinturas hechas por la propia Violeta. Hasta aquí la vida y obra de esta artista imprescindible y fundamental en la historia de América Latina, creadora total, fuente de referencia e inspiración para todo el globo terráqueo.

Tanto en la ejecución de instrumentos musicales, canto, poesía, bordados, pintura y escultura. De no haber tomado esa terrible determinación de quitarse la vida y aquí entramos en terrenos de la

12) Parra, Ángel (2006) *Violeta se fue a los cielos*. Chile: Ed Catalonia. p 315

13) “idem”

especulación ¿Qué más nos habría heredado?, ¿qué maravillosos poemas y canciones leeríamos y escucharíamos, que obras se expondrían de ella en galerías y museos de todo el mundo?. Cuando hayamos de partir fuera de este mundo material, quizá lo descubramos, porque en el lugar donde Violeta este seguro es que este escribiendo, cantando y creando, porque no hay duda: Violeta se fue a los cielos.

Referencias

- Alcalde Alfonso (1979) *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ed de la Flor
- Manns Patricio (1986) *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Chile: Ed Literatura americana reunida
- Parra, Ángel (2006) *Violeta se fue a los cielos*. Chile: Ed Catalonia.
- Parra, Violeta (1974) *Décimas*. México: Ed Cultura Popular.
- Subercaseaux, Bernard. (1976) *Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio*. Chile: Ed Galerna.

Fotografía de autor

Edgar Osvaldo Archundia Gutiérrez

Títulos de las obras:

- *En llamas*, Año, 2021
- *En llamas 1*, Año, 2021
- *En llamas 3*, Año, 2021
- *Guitarra 1*, Año, 2021
- *Guitarra 3*, Año, 2021
- *Guitarra 20*, Año, 2021

Glosario de términos

- Arpillera: Tejido o bordado al estilo de un tapiz, realizado en fibra natural, de tacto áspero
- Carpa de la Reina: Establecimiento fundado por Violeta Parra para llevar apariciones de conjuntos musicales y trovadores de ambiente artístico del momento en Chile y sudamerica.
- Décimas: composición poética basada en la estructura de estrofas de diez versos octosilabos y de rima consonante.
- Ibañez: Presidente de Chile que en su primer periodo presidencial 1927-1931, fue conocido por los despidos masivos a trabajadores del estado, dejando en la miseria a miles de familias por todo el territorio chileno.
- Lp (long play): Disco de larga duración, conocido también como elepé, de vinilo, con unas dimensiones de 30.5 cm y se reproduce en 33 1/3 de revoluciones.
- Peña: Establecimiento para ir a presenciar actuaciones y conciertos de trovadores y conjuntos de corte contestatario y de protesta social. Muy comunes en América Latina durante las décadas de los años 60, 70 y 80s del siglo pasado.
- Nueva canción: Movimiento musical folklórico nacido en Chile y que de ahí se dispersó por todo el continente americano, llegando a formar un verdadero movimiento cultural de vanguardia artística latinoamericana.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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: Nallely Ruiz Rogel

LIBER

Rompiendo todo. Prácticas y procesos creativos de mujeres generadoras de imágenes insumisas

Maricela Márquez Villeda*

Resumen

Este documento es una contribución al reconocimiento de las prácticas insumisas de mujeres que con su trabajo en el arte y el diseño gráfico, se han atrevido a romper viejos y no tan viejos cánones de representación gráfica femenina; para mediante dicha ruptura, configurar nuevas formas de concebir lo femenino. Así, desde los materiales gráficos de propaganda utilizados por los grupos sufragistas femeninos ingleses para exigir el derecho al voto para las mujeres en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX; y las obras de pintoras precursoras del constructivismo ruso, en las que ya mostraban la apremiante necesidad de configurar nuevas formas de representación gráfica de las mujeres que se separaran de la tradicional y aplanante imagen femenina del arte decimonónica; hasta el trabajo de diseñadoras, ilustradoras y artistas de diversas nacionalidades, quienes con su trabajo han hecho eco de los reclamos femeninos a la sociedad y a los gobernantes de un siglo XXI de avanzada en diversos aspectos, pero violento, misógino, patriarcal y estancado en muchos de los temas fundamentales en relación con las mujeres. Así, la irreverente práctica de la representación y reconfiguración de la imagen femenina deviene en importante bastión para continuar con

el desmontaje de los discursos patriarcales no solo gráficos, sino de todos los que conforman el andamiaje socio político y económico históricamente establecido en nuestras sociedades en siglo XX, y cuya impronta un siglo después, sigue siendo una fuerte influencia en la forma de configurar lo femenino.

De esta manera, “Rompiendo todo” es un eje temático para indagar en las prácticas y procesos discursivos puestos en marcha por mujeres que mediante su trabajo gráfico, se han colocado al frente de las demandas de justicia, igualdad, empatía, seguridad y respeto para las mujeres; y con ese objetivo, han tenido que ser insumisas y disruptivas en el uso de símbolos, iconos e índices, para apropiarse, de-construir y resignificar conceptos, ideas y discursos, llegando incluso al resquebrajamiento, a la ruptura y al “borramiento” de lo ortodoxo para empezar de cero en la construcción de nuevas formas simbólico-discursivas de lo femenino.

*Doctora en Comunicación, Programa Internacional, adscrita a la Universidad Iberoamericana, es maestra en Artes Visuales y licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica por Universidad Autónoma Metropolitana.

Mail: medusagraficos@gmail.com

Introducción

Arte, diseño gráfico y activismo han sido tres cuestiones vinculadas desde principios del siglo XX para apoyar acciones en favor de distintas causas sociales de las mujeres; para mejor ejemplo, el trabajo de las sufragistas¹ en diferentes países, pero principalmente el de *The Suffragettes*² en Inglaterra, cuyo activismo en los tres primeros lustros del siglo XX, respaldado con carteles, emblemas, revistas, incluso bordados y artículos del hogar, dio cuenta de una urgente necesidad de las mujeres de reafirmarse como entes políticos que tenían interés y derecho a formar parte activa de la esfera pública y no solamente de las cuestiones domésticas. El trabajo gráfico desarrollado por *The Suffragettes*, a la par de fuertes movilizaciones y activismos³, fue realizado entre otras por Hilda Dalloway, Sylvia Pankhurst, y Janie Terreno, integrantes de la *Women's Social and Political Union (WSPU)*⁴ en una hostil atmósfera de estira y afloja para conseguir primordialmente, el derecho al voto femenino. En este contexto, las autorepresentaciones gráficas que llevaron a cabo, hicieron frente a fuertes y agresivas imágenes femeninas que en contraparte se hacían de ellas, mostrándolas como dementes, neuróticas, y sin control. Por tal motivo, Dalloway, Pankhurst y Terreno, tuvieron que afianzar la imagen de una heroína basada en la mitológica figura de Juana de Arco⁵, que vistiera los colores del movimiento sufragista (verde y morado), y se presentara equilibrada, pero valiente en el centro de una portada de revista propagandística de la WSPU (fig. 1). Es decir, *The Suffragettes* recurrieron como estrategia de batalla a la afirmación de la feminidad para reinventarla como moderna y valerosa; y en esta reinención utilizaron la emblemática figura de Juana de Arco, adecuándola a la imagen de una elegante y bella mujer que porta un uniforme miliciano, un estandarte y una espada; retomando de esta manera estereotipos preestablecidos de imágenes femeninas para aplicarlos a su causa, y revertir los mensajes negativos de las campañas anti-sufragio de las autoridades.

Es así que el movimiento sufragista femenino inglés sirve como introducción para este documento, ya que deviene paradigmático al evidenciar cómo se articulan lo social, lo gráfico y lo simbólico en la construcción de nuevas identidades femeninas; además de mostrar la irreverente forma en que *The Suffragettes*, plantaron la imagen de una santa heroína miliciano, a manera de auto representación, entre un orden gráfico simbólico donde imperaban por un lado las representaciones de mujeres ensañadas, voluptuosas y de poca voluntad que generaban muchos de los pintores decimonónicos;⁶ y por otro, las imágenes de mujeres neuróticas, regañonas y poco atractivas que se generaban por encargo de las autoridades patriarcales que no veían con buenos ojos el avance político de las mujeres.

1) Desde finales del siglo XIX, se formaron muchas organizaciones de mujeres que demandaban el derecho a votar y a contender por cargos políticos; a dichos grupos y a las mujeres que en ellos participaban se les conoció como sufragistas (N/A).

2) En Inglaterra, el Movimiento Sufragista se dividió en dos alas: *The Suffragists* eran el ala moderada y *The Suffragettes* eran el grupo de mujeres militantes del ala más radical (McQuiston, 1997:36).

3) *The Suffragettes* fueron encarceladas en múltiples ocasiones por realizar huelgas de hambre, interrumpir discursos de ministros, acometer pequeños actos de sabotaje como, romper cristales de edificios oficiales, incendiar comercios o destrozarse escaparates, insultar a políticos y policías, atacar los domicilios de destacados miembros del parlamento, y realizar pequeños atentados contra la propiedad, sin nunca llegar a lastimar a personas; simular votaciones en colegios electorales, encadenarse en lugares públicos, etc. (Castaño, 2016:9).

4) *The Women's Social and Political Union (WSPU)*, era liderada por Emmeline Pankhurst, quien dirigió desde la cárcel el famoso plan de la huelga de hambre, en el cual las mujeres presas se negaron a comer, hasta que sus demandas fueran cumplidas (Márquez, 2009:76).

5) Heroína francesa beatificada y canonizada, nacida en el siglo XV, y quien por sus hazañas militares tuvo un papel crucial en la restauración de la corona francesa en la Guerra de los Cien Años contra Inglaterra; a la postre fue enviada a la hoguera acusada de herejía. *The suffragettes*, la nombraron la santa patrona del movimiento sufragista (ibidem:75).

6) Uno de los mejores ejemplos es la serie "Bañistas" pintada por Pierre Auguste Renoir en las últimas décadas del siglo XIX y primera del XX; donde las mujeres con sus cuerpos rollizos, gráciles y redondeados responden a la mirada masculina de deseo, representada por el autor (Mayayo, 2003:137).

Es así, que *The Suffragettes* encendieron una mecha que se expandió con potencia a diferentes países del mundo, donde otras militantes del movimiento sufragista hicieron eco de su gráfica y la aplicaron a sus propias demandas, como quedó de manifiesto en los carteles realizados por diversas autoras que enarbolaron la causa sufragista en las siguientes décadas del siglo XX.⁷

Desarrollo

Si bien los movimientos sufragistas y su activismo gráfico, fueron fundamentales en la configuración de nuevas identidades femeninas con presencia y participación en el ámbito público; paralelamente, los movimientos sociales en pro de los derechos de las mujeres también recibieron una fuerte influencia del trabajo de mujeres artistas, quienes desde sus trincheras, en el corazón de los movimientos de vanguardia en la década de los 20, generaron imágenes transgresoras que a la vez se insubordinaban al sistema simbólico visual que dominaba en el mundo del arte, y que incuestionablemente era liderado por hombres, blancos, anglosajones y protestantes, es decir el famoso WASP (White, Anglo-Saxon and Protestant) que hasta la fecha ha ostentado el poder económico, social y político en muchas partes del mundo occidental.

De esta manera las pintoras rusas Lyubov Popova y Varvara Stepanova, muestran en sus obras gráficas “autorretrato” (fig. 2) y “Figura humana” (fig. 3) respectivamente, generadas en el corazón del Movimiento Ruso Constructivista,⁸ y bajo los preceptos ideológicos de “la mujer nueva”,⁹ claros ejemplos de un proceso en desarrollo hacia la instauración de otras formas de representar a las mujeres en acuerdo con las modernas derivas de lo femenino. Por otra parte, Tamara de Lempicka con sus representaciones de mujeres empoderadas conduciendo autos, o usando pantalones en la década de los XX y en un paisaje industrializado, configura la imagen de la mujer moderna, independiente y activa que rompe estereotipos de indumentaria, sale del ámbito privado del hogar e irrumpe en el paisaje

industrial, otrora un ambiente exclusivo de lo masculino (fig. 4).

Paralelamente Georgia O’Keffe mediante sus pinturas explícitas de flores exóticas, a manera de metáforas de los genitales femeninos (fig. 5) revierte el mensaje oficial del arte pictórico, y de alguna manera se atreve a manifestarse consciente de su sexualidad, en un tiempo en que el tema de la sexualidad femenina sólo era abordado por los varones;¹⁰ de ahí que se puede decir que las obras de O’Keffe, quizá de forma un tanto circunstancial, muestran la urgencia que había de que las mujeres intervinieran en el terreno de su cuerpo y su sexualidad, ya que, como afirma Patricia Mayayo (2003:126), era ahí donde se centraba en gran medida el proceso de reconfiguración social de la identidad de las mujeres.

De manera todavía más radical y en plena conciencia artística y social, la dadaísta Hanna Hoch con sus controvertidos collages, especialmente el titulado “Belleza extraña” (fig. 6), además de que transmite una idea de la situación social y anímica en la que se encontraban las mujeres de entre guerras, reinventa su imagen, ya que en dicha obra muestra una concepción del cuerpo femenino y de los valores de género cambiantes en ese

7) El voto femenino se fue consiguiendo paulatinamente en los diferentes países: en Inglaterra 1918, Estados Unidos 1920, México 1953; los más recientes Afganistán 2003 y Kuwait, 2005.

8) El Movimiento Constructivista Ruso, nació en paralelo con la Revolución Bolchevique y tuvo el apoyo de Lenin, con el objetivo de llevar a cabo experimentaciones con respecto a nuevas formas de representación en el arte y el diseño (Woods, 2000).

9) En su libro *La mujer nueva y la moral sexual*, Alejandra Kolontay utiliza el término la “mujer nueva” para designar a la mujer que emerge en paralelo a la construcción del socialismo en la Europa del Este en la primera década del siglo XX (1922:11).

10) Habría que recordar que las flores han sido un elemento recurrente en la imagería masculina para referirse a las mujeres, por ejemplo, los surrealistas utilizaron el dual mujer-flor: virgen niña, para manifestar que el artista podía contemplar a su mujer, cosecharla, cortarla, respirarla y comerla (Villegas, 2000:87).

período, aunque siempre con un toque de ironía y tratando de mezclar los rasgos europeos con los de culturas exóticas, al mismo tiempo que fusiona elementos masculinos y femeninos, en un empeño de conciliación entre razas y géneros; es decir en un “borramiento” de categorías.

El trabajo de estas artistas, que como muestra se han tomado para evidenciar la constante ruptura de ideas, estereotipos y esquemas gráficos discursivos, también hecha luces en la necesidad de “desaplanar” las formas de representación de las mujeres en el siglo XX; ya que si lo femenino devenía tan diverso y multifacético, no habría porque permitir el encasillamiento ni las categorizaciones; mucho menos porque estas provenían principalmente de la mirada de los hombres, en su papel dominante.

Es así, que estas imágenes realizadas en las primeras dos décadas del siglo XX escamparon el camino para los movimientos y reclamos que se desprenderían de los conflictos bélicos, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, ya que en un contexto en el que medio mundo estaba destruido y con las economías hundidas, se hicieron necesarias fuertes campañas para rescatar dichas economías; y en estas campañas las mujeres se convirtieron en las “reinas de las casas” y de los enseres electrodomésticos¹¹.

Es decir, a los estereotipos de monja hogareña y vampiresa o *female fatale*¹¹ que ya se habían acuñado desde finales del siglo XIX, se sumaba la categoría del “ama de casa feliz”¹² y consumista; que no era más que un reforzamiento de la monja hogareña, pero revitalizada por el boom de los medios masivos de comunicación, revistas, películas, radio y sobretodo el nuevo y poderoso invento: la televisión. En consecuencia, con el paso del tiempo, y con la imagen del “ama de casa feliz”, apareciendo por todos lados, las mujeres de la década de los 50 terminaron realmente agobiadas y envueltas en un establishment que se encargó de encasillar sus aspiraciones en torno a conseguir un marido, casarse, tener hijos y tener la casa ideal; todo esto únicamente como preludio para la comercialización

de lo último en tecnología doméstica y productos en general para el hogar. De acuerdo con Betty Friedan,¹³ fue la soledad y el sentimiento de desilusión de la generación de mujeres de los años 50 lo que encendió las primeras chispas del movimiento feminista de los 60.

En este contexto, los movimientos feministas de los 60 y 70 entraron a escena “rompiendo todo”, en principio porque se inicia con una serie de movilizaciones donde diferentes reclamos sociales se hacen presentes; las nuevas generaciones se rebelan contra lo preestablecido y se manifiestan por construir un nuevo orden social más incluyente y menos autoritario; las minorías raciales emprenden también la batalla para vindicar la igualdad de derechos y el alto a las vejaciones de las que han sido víctimas por parte de los blancos; los grupos lésbico-gays reclaman visibilidad y respeto para la diferencia de las orientaciones sexuales; y las mujeres, quienes se cobijaron en el llamado *Movimiento de Liberación Femenina*, adoptaron una serie de filosofías y actividades enfocadas en contrarrestar la opresión femenina. Entre las principales demandas de los grupos feministas estaban: libertad repro-

11) Brham Dijkstra (1994:258 y 289) clasificaría en su libro *Ídolos de perversidad* los estereotipos femeninos de la época como la monja hogareña y la vampiresa o *female fatale*. La “monja hogareña” representaba a la mujer ideal que nunca buscaría confrontarse con el hombre y se mantendría siempre abnegada en la esfera del espacio privado, el hogar, los jardines y los balcones, y cuya imagen serviría de distintivo a las revistas de moda para las mujeres de clase media y alta. Y la “vampiresa”, era una mujer de moral cuestionable que irrumpe en los espacios públicos, y cuyo mejor ejemplo fue encarnado por Mata Hari, exótica bailarina asesinada a finales de la primera guerra mundial, acusada de traición.

12) El “ama de casa feliz” solo pensará en cocinar, coser, aspirar y comprar muchos productos; una mujer que solo buscará realizarse como esposa y como madre, olvidándose de la educación, el trabajo y de sus derechos políticos (McQuiston, 1997:76).

13) Betty Friedan, fue una teórica y líder del movimiento feminista estadounidense de los años 60 y 70. En 1963 escribió el ensayo *La mística de la feminidad*, en el que critica el rol femenino en la sociedad contemporánea, ya que provoca numerosas formas de alienación. Este ensayo influyó profundamente al movimiento feminista los siguientes años (*idem*).

ductiva (incluyendo control de natalidad y aborto); derecho a la salud y a expresar y disfrutar su propia sexualidad; así como la división de las labores domésticas, igualdad de oportunidades e igualdad de salario en el medio de trabajo y la erradicación de cualquier forma de violencia hacia las mujeres.

Muchas de esas demandas, se reflejaron eloquentemente en diferentes medios gráficos, como se puede ver en el cartel “Protest” (fig. 7), atribuido al *See Red Women’s Poster Collective*;¹⁴ dicho cartel fue en principio una manera de manifestarse en contra del certamen de belleza *Miss América* por considerar que era una de las formas mediáticas más denigrante de usar la imagen femenina. En el cartel, podemos ver el rostro verde de una mujer que vomita pequeñas figuras femeninas en traje de baño; mientras rayos de color se desprenden de su roja cabellera; representando así el hartazgo de varias generaciones de mujeres y la ruptura con una forma institucionalizada, normalizada y aceptada de categorizar a las mujeres, en la que se alude directamente a sus características corporales.

Para llevar a cabo dicha ruptura, fue preciso desarrollar todo un sistema de medios impresos, donde el simbolismo gráfico se tornó imprescindible, ya que permitió el surgimiento de uno de los emblemas fundamentales del movimiento feminista, el cual nació de la intención de deserotizar la imagen de las mujeres, por lo que se sustituyó la imagen del cuerpo femenino por su signo biológico. Signo que a la vez había sido tomado de la representación del planeta Venus, y que en las mitologías griega y romana se utilizaba para representar a Afrodita y a Venus respectivamente. En ambos casos estas diosas eran la alegoría del amor, la belleza y la fertilidad, y debido a esto las feministas de los 60 se lo apropiaron y lo convirtieron en el emblema de su movimiento, sintetizando en él identidad, presencia y fortaleza (fig. 8).

El simbolismo gráfico y pictórico de este periodo sin duda fue irreverente y obtuvo mucho rechazo por parte de los grupos más conservadores; y es que artistas como Mónica Sjöö, Niki de Saint Phalle y Judy Chicago, entre otras, no tuvieron re-

paro en apropiarse de cualquier tipo de simbolismo, ya fuera religioso, biológico o político, para elaborar discursos desde el arte con alto contenido social y plagados de una enorme intención activista. En el caso de Sjöö, trastocó el orden icónico religioso al afirmar que Dios, tenía senos y daba a luz por la vagina, es decir, que Dios era mujer¹⁵ (fig. 9); paralelamente, Saint Phalle, denuncia la situación de opresión de las mujeres y el establecimiento de clichés sexuales mediante su escultura “Hon” (ella) (fig.10); la cual se trata de una mujer embarazada, reclinada, de 28 metros de largo, a manera de montaña abierta, cuya vagina es una gran puerta a través de la cual los visitantes podían entrar y explorar sus diferentes espacios interiores. Con esta obra, la artista enlaza nuevamente el mito de la Madre Tierra con la figura femenina; y desmitifica el cuerpo femenino a través de la ironía y la exageración de los atributos físicos femeninos que la artista le imprime a la obra. Así “Hon”, logró contagiar a las mujeres de los 70 con un espíritu de fuerza y confianza en sí mismas a través de la liberación y afirmación del cuerpo de la mujer; de la misma forma en que se vislumbra en ella un intento de reconciliación con la vida y con un feminismo triunfante.

Judy Chicago¹⁶ por su parte, en su obra-instalación “La cena” (fig. 11), evoca con una mesa en forma de triángulo invertido la región púbica femenina; y mediante 39 platos que se disponen en dicha mesa, rememora a 39 mujeres sobresalientes

14) Fue un colectivo de carteles feministas fundado en Londres en 1974 ex estudiantes de arte y colaboradoras del *See Red Women’s Workshop*, que surgió de un deseo compartido por combatir las imágenes sexistas de mujeres, y crear alternativas positivas y desafiantes. Mujeres de diferentes orígenes se unieron para hacer carteles y calendarios que abordaran temas de sexualidad, identidad y opresión. Con humor y gráficos audaces y coloridos, See Red expresó las experiencias personales de las mujeres, así como su papel en las luchas más amplias por el cambio (<https://seeredwomensworkshop.wordpress.com/>).

15) Esta obra y su autora fueron perseguidos tanto por las autoridades civiles como por las religiosas, acusándoles de obscenidad y blasfemia; pero fueron precisamente estos factores los que convirtieron dicha imagen en un icono importante del feminismo (Márquez, 2009:111).

en el arte, la ciencia y la política; es decir, en esta obra Chicago refuerza la intención de trabajar con símbolos en sustitución de la imagen femenina, ya que además del triángulo invertido, presenta, sobre todo en el decorado de los platos, una serie de espirales, volutas y círculos concéntricos, como variantes de la representación de los genitales femeninos; de hecho, en 1973, Judy Chicago y Miriam Shapiro publican en la revista *Womanspace Journal* un artículo titulado en el que reivindican la existencia de una imaginería femenina a la que dan el nombre de “iconología vaginal” (Mayayo, 2003:91).

Por lo tanto, se puede decir que la apropiación simbólica de los genitales femeninos fue en esta fase del movimiento feminista un recurso importante en la construcción de la nueva identidad femenina. Y mucha de su intención era que las mujeres recuperaran el control sobre sus cuerpos; y además trabajaron a partir de una de las consignas más importantes del feminismo *Lo personal es político*, con lo que las feministas de los 60 y 70 trataban de traer hacia los ojos públicos, cuestiones que hasta entonces eran consideradas del ámbito privado. Es decir, con la generación de estas auto-representaciones femeninas alternativas, se busca una ruptura con las definiciones normativas del cuerpo femenino, y se revalorizan ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres tradicionalmente desdeñados como la menstruación, la sexualidad y la maternidad. En consecuencia, temas considerados privativos de la vida de las mujeres salen del ámbito privado, incidiendo en principio, en un significativo descenso en las muertes por aborto y por cáncer en los genitales y de mama.¹⁷

Lo anterior demuestra la relevancia de las consignas femeninas de la época y su impacto en importantes aspectos de la vida de las mujeres; pero también es cierto que dichas consignas provenían primordialmente de mujeres blancas, y en ese sentido, la obra de la artista de origen cubano Ana Mendieta, contribuye en la ampliación del espectro de las consignas femeninas incorporando las voces de las mujeres de las periferias. Y en su obra “Imagen de Yagul” (fig. 12) en la que se puede ver a la

propia artista recostada sobre la tierra, desnuda y semi cubierta por vegetación, Mendieta se apropia de dos elementos históricamente estereotipados: el cuerpo femenino y la tierra;¹⁸ y a través de la yuxtaposición de los mismos, expone el cuerpo femenino conectado con la tierra, representando de esta manera una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados y los mitos; y mediante un juego de contrarios, origen y destino, fertilidad y muerte, identidad y otredad, tierra y nación, masculino y femenino, utiliza las metáforas que ha heredado del pasado, las altera y se rebela contra ellas, reclama voz, libertad e identidad para las mujeres, al mismo tiempo que desde su subjetividad, reclama voz y libertad para las minorías exiliadas, colonizadas o desterritorializadas.

De esta manera, ya para los 80 y 90 muchas manifestaciones feministas de las periferias -que si bien ya existían desde tiempo atrás, no habían tenido gran presencia, ya que se encontraban reprimidos por los esquemas de las ideas dominantes-, empiezan a surgir con fuerza acompañadas de imágenes femeninas marginales que enuncian bien

16) Chicago junto con Miriam Shapiro fundaron el Programa de Arte Feminista del Instituto de Arte de California en 1970; al mismo tiempo que Sheila de Breteville inició el Programa de Diseño de las Mujeres del mismo instituto; ambos programas, derivaron después en la constitución del Edificio de las mujeres (*The woman's building*). Desde este espacio, se buscó en primera instancia que artistas y diseñadoras produjeran un nuevo tipo de imaginería visual en aras de construir la nueva identidad femenina (Mayayo, 2003:91).

17) En Estados Unidos, *El movimiento feminista contra el cáncer de mama* comenzó en los años 70. Las activistas feministas montaron centros de recursos y servicios de apoyo; lucharon por un aumento de los fondos destinados a la investigación y una mejora de los servicios de atención médica; utilizaron las artes visuales y la palabra para cuestionar la invisibilidad generalizada de las mujeres con cáncer de mama; y revelaron los vínculos basados en el lucro entre los valores y la práctica de la “industria” del cáncer de mama y una serie de riesgos -en gran medida no reconocidos-, en concreto, los riesgos medioambientales (Batt, 1994:194).

18) Para Mendieta la tierra es un útero, sexual y materno, la fuente fundamental de la vida, una patria, un origen prehistórico, una nación, la naturaleza, un paisaje, un vínculo con los ancestros, un sitio funerario y un ser sensible (citado en Blocker, 2007:377).

lo que Omar Calabrese (1994:109) definió como “los monstruos contemporáneos”, ya que dichas imágenes lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor establecidas, las suspenden, las anulan, las neutralizan; y se alinean con la aparición de una *Tercera Ola Feminista*¹⁹ que entre otras cosas plantea que la representación gráfica de las mujeres debe de ser el resultado de promover la diversidad, alentar la feminidad de género y brindar espacios a las mujeres que habían permanecido en la marginalidad.

En este contexto, los medios gráficos y las formas de representación femenina, empiezan a incorporar nuevos ingredientes discursivos, caracterizados entre otras cosas por incorporar rasgos negros e indígenas, y/o mujeres con orientación sexual diferente; como se puede ver en el poster británico “Soy una mujer”, atribuido al colectivo *ISIS*, en el cual una mujer negra levanta el brazo con fuerza, reafirmando como tal (fig. 13); y en la intervención que el colectivo grafitero *Saatchi & Soameone*, llevó a cabo en el espectacular de la marca *Benneton*, en el cual aparecen una mujer blanca y una mujer negra teniendo en brazos un niño oriental, ahí, el colectivo sustituyó la leyenda *United Colors of Benneton*, por el símbolo del lesbianismo y una frase que decía “Mamás lesbianas están por todas partes” (fig. 14). Si bien el movimiento lésbico empezó a gestarse en los 60, y el de las mujeres negras incluso desde principio de los 50, es hasta estos momentos, bajo el paraguas de los Estudios de Género, que dichos temas alcanzan una mayor relevancia, inciden directamente en la resignificación del concepto de lo femenino, y empiezan a colocar sus temas en las agendas de discusión.

Hasta aquí, podemos deducir que históricamente las mujeres han llevado a cabo una serie de activismos para luchar por derechos y demandas, y que casi ningún derecho de los que las mujeres gozamos actualmente nos ha sido dado gratuitamente, más bien ha tenido que ser arrebatado a través de acciones apoyadas con representaciones gráficas que han desafiado el *statu quo* simbólico; en ese sentido la transgresión ha sido constante

porque las nuevas representaciones femeninas se revelan como una doble monstruosidad que desafía cualquier simbolismo anquilosado o normalizado, e incluso se manifiestan contra planteamientos esencialistas de los primeros feminismos occidentales que ya habían encontrado un lugar cómodo en el imaginario colectivo; es decir las nuevas imágenes femeninas desestabilizan todo y ponen, como buen monstruo, otra vez en peligro el sistema jerárquico social y simbólico.

Es así, que empezamos a ver representaciones de mujeres indígenas con una estructura simbólica que rompen con los parámetros occidentales universalizantes, donde casi siempre eran representadas como lo exótico o lo menor de edad, socialmente hablando; por el contrario en muchas de estas nuevas representaciones, no se niegan, ni estilizan las características físicas étnicas, ni su indumentaria y sus tradiciones, y se incluye una aceptación de la maternidad y del fuerte vínculo con la naturaleza, especialmente con la tierra como elementos importantes de lo indígena femenino; como se puede ver en el cartel de *Jane Ray* (fig. 15) en el que una mujer de rasgos indígenas porta un vestido donde se inscriben una serie de sucesos de la vida cotidiana de las mujeres chilenas, reivindicando con eso la importancia de lo femenino indígena periférico; y recordando la función de las “arpilleras”,²⁰ (tejidos y bordados) como herramienta de resistencia política a través de la que las mujeres chilenas pudieron narrar y manifestar en su momento su repudio a los trágicos acontecimientos producto de las políticas represoras del gobierno de Pinochet.

19) Andrea Biswas plantea el término en su ensayo “La Tercera Ola Feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta” (2004:67).

20) ...combinación de bordado y tejido sobre telas brillantes con detalles y sucesos que representan la vida diaria. Las mujeres crearon las imágenes como reflejo su de vida diaria bajo la dictadura de Pinochet. Usaron el cobre, la lana, y el cuero, y otros materiales que ellas podían encontrar para compartir su vida con otro, incluso llegaron a usar trapos que encontraban en la basura, o a veces utilizaron trozos de tela de sus propias ropas o hasta sus cabellos (McQuiston, 1997:208-210).

Asimismo, en el caso de las mujeres zapatistas en México, quienes después de siglos de opresión se manifestaron y dieron a conocer sus demandas de género a través de la *Ley Revolucionaria de Mujeres*;²¹ y rompieron los esquemas socio políticos al reclamar mejores condiciones para su reproducción económica, social y cultural; y poner a prueba la capacidad democrática comunitaria al exigir categóricamente cambiar “el costumbre”, refiriéndose con ese vocablo a los usos y costumbres de su comunidad, con los cuales se les ha oprimido históricamente. Las mujeres zapatistas expresaron todo lo anterior en sus bordados (fig. 16), y las imágenes que en ellos plasmaron devienen reconocimiento y reafirmación de las diferencias como aporte sustancial en la construcción de nuevas identidades femeninas dentro de contextos periféricos diversos, marcados por las complejas interrelaciones entre lo étnico, lo racial, lo nacional y el enfoque de género.

Conclusiones

Así las cosas, el siglo XXI llegó cargado de diversas consignas de género; y el escenario gráfico se redimensionó con nuevos ejercicios de reapropiación de la apropiación, de resignificación de la significación y de deconstrucción de la construcción; ya que en este siglo, paradigmático y controversial, por sus grandes avances en ciencia y desarrollo social, pero estancado en muchos temas de género; las feministas nos manifestamos nuevamente con demandas que se vienen arrastrando desde las últimas décadas del siglo XX sobre todo en países como México; como el derecho a la interrupción legal del embarazo, y el derecho a una vida sin miedo y sin violencia; porque sorprendentemente, el aborto sigue siendo penalizado y férreamente atacado sobre todo por los grupos conservadores poderosos; y en cuanto a la violencia, en países como el nuestro, los feminicidios se han convertido en una práctica constante,²² y hay una normalización de la violencia hacia las mujeres en todas las esferas sociales, empezando por la familia.

Por lo anterior, los activismos femeninos de este siglo, sin duda se tornan hostiles y lo quieren

romper todo, incluyendo las pesadas lozas de los monumentos en los que se esconde una ideología misógina, hipócrita y represora; si bien la expresión “rompiendo todo” implica un hecho violento, esta deviene en una fuerte metáfora, para explicar que los nuevos feminismos quieren romper los preceptos ortodoxos que se alinean con una idea de desarrollo blanqueado y conservador; quieren romper los enca-sillamientos, los estereotipos, las categorizaciones, la poca empatía, la brecha de género y desigualdad, la impunidad y la injusticia, el abuso y el hostigamiento de cualquier índole. Y para eso se apoyan en una gráfica feminista cargada de irreverencia, furia, y toques de burlona ironía, como lo podemos ver en el cartel “Mi pelo pica pero no a mí” (fig. 17) de la ilustradora Jone Bengoa “Sastraka” en el cual, mediante la imagen de una joven mujer que sin pudor muestra el vello de sus axilas, afirma que ese vello no le pica a ella, sino que le pica a los demás como cualquier paso fuera de los cánones establecidos de cómo debe ser y comportarse una mujer; y su exhibición es una manera de mostrarse libre de preceptos patriarcales. En esa misma línea, B Gervilla y su arte urbano vuelve a desafiar los cánones de la belleza y mediante sus viñetas y stickers de figuras femeninas “gorditas” (fig. 18), diseminados en Madrid y Nueva York, establece un discurso de diversidad, libertad sexual, y body positive;²³ a la vez que se manifiesta contra el acoso y el maltrato.

En una apropiación y resignificación del concepto “Vándalas”²⁴ el movimiento feminista en Chile, quienes pusieron cuerpo, expresión artística

21) Publicada en El Despertador Mexicano, Órgano Informativo del EZLN, México, No.1, diciembre 1993.

22) En 2020 se registraron 969 feminicidios en México, más de dos por día en promedio, según cifras del Gobierno (El financiero, 2021).

23) Se trata de visibilizar lo que se ha escondido y querido tapar por décadas, las realidades del cuerpo humano y del ser humano: orientación sexual, estrías, celulitis, acné, sobrepeso, enfermedades, cicatrices etc. (N/A).

24) *Vándalas* es un colectivo de Gráfica Feminista Chilena Callejera, cuyo trabajo fue presentado en noviembre del 2020 en el Museo del Chopo, CDMX, para ver el catálogo completo: <http://www.chopo.unam.mx/01ESPECIAL/artes-visuales/VANDALAS.pdf>

y protesta política en las calles y especialmente en los muros; denunciaron mediante sus pintas la desigualdad que viven las mujeres, criticaron la educación sexista y visibilizaron la violencia de género, que incluía acoso y abuso sexual en espacios académicos y en la sociedad en general; al mismo tiempo confrontan y señalan sin miramiento a los perpetradores de la violencia y el abuso con su consigna “el violador eres tú” (fig. 19), como se puede ver en la intervención gráfica del mismo nombre instalada frente al monumento de la policía nacional, Carabineros de Chile.

En esta misma forma de interpelación directa, Rotmi Enciso, con su trazo xilográfico forma el desafiador rostro de una mujer que mira de frente, señala, y con la frase “si tocas a una respondemos todas”, interpela y advierte acerca de una sororidad²⁵ y un acompañamiento entre mujeres (fig. 20); porque los feminismos del siglo XXI también quieren romper el viejo mito patriarcal que difunde la idea de enemistad, competencia y desconfianza entre mujeres; y en lugar de eso generar una hermandad de mujeres que te ayuden, que te protejan y que te crean: Yo sí te creo.²⁶

Finalmente, aludo a uno de los carteles de la compilación *El feminismo me salvó: 10 testimonios de mujeres valientes supervivientes de violencia de género* (Estrada, 2020), en el que mediante la ilustración de una joven mujer que levanta el puño izquierdo y mira con seguridad al horizonte (fig. 21), se manifiesta el testimonio de una mujer que apunta: “Me acerqué al feminismo como manera de sanar, de tejer redes entre mujeres para fortalecernos, comprendernos, ser más empáticas y unirnos para tirar el patriarcado, machito por machito”,²⁷ dejando clara otra premisa de los nuevos feminismos, que consiste en romper el pacto patriarcal que se hereda como forma de saberes, de generación en generación; y para romperlo, es preciso reeducarnos, romper tradiciones, dichos, refranes, piropos, que aludan cual-quier forma de violencia y humillación hacia las mujeres y que en contrapartida ensalzan las características machistas de los hombres.

Como cierre, puedo decir que las mujeres que marchan, se manifiestan, gritan consignas, generan imágenes irreverentes y van por ahí “rompiendo todo” son aquéllas que eventualmente han conseguido muchos de los derechos de los que actualmente gozamos las demás mujeres. Y dichos derechos la mayoría de las veces han sido tomados por la fuerza, porque una gran parte de las sociedades contem-poráneas siempre está en contra de que las mujeres seamos individuos en igualdad de derechos; y además, como parte de una violencia sistémica, se normaliza que se nos puede humillar, maltratar y matar; creo que esas dos razones son suficientes para pelear desde diferentes trincheras para que las cosas cambien; y en ese sentido, y a partir del breve recorrido gráfico llevado a cabo en este documento, podemos dar cuenta del poder discursivo de las imágenes y la influencia que estas han tenido para que las cosas cambien. Las mujeres insubmisas del diseño y el arte, no han tenido miedo de trastocar órdenes simbólicos y romper paradigmas, más bien se han arriesgado con sus propuestas; y con su trabajo representan un factor de cambio en las sociedades, ya que las imágenes deben ser fieros recursos para transformar el mundo y no solo un reflejo anquilosado.

25) Marcela Lagarde define el concepto como “una forma cómplice de actuar entre mujeres” y considera que es “una propuesta política” para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabezen los movimientos (citado en De Grado, 2019).

26) “Yo sí te creo” es la consigna, a manera de lazo de solidaridad, que las feministas han utilizado para demandar las constantes violaciones hacia mujeres y niñas, y evidenciar la débil o indiferente respuesta de las autoridades (N/A).

27) Parte del testimonio de Tamara Mares (Estrada, 2020).

Referencias

- Batt, S. (1994). *Patient no more: The politics of breast cancer*. Charlottetown, PEI: Gynergy books.
- Biswas, A. (2004). La Tercera Ola Feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Revista Casa del tiempo*, México, UAM, septiembre 2004, Págs. 65-70.
- Blocker, J. (2007). Tierra. En Cordero, K y Saénz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Castaño, D. (2016). El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción. En *Polis, Revista Latinoamericana*, 43:1-18. Disponible en: <http://journals.openedition.org/polis/11600>
- De Grado, L. (2019). Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo, en *Efeminista*. Disponible en: <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate.
- El Financiero (2021). *En 2020 se registraron 969 feminicidios, más de dos por día en promedio, según cifras del Gobierno*. Disponible en: <https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/feminicidios-aumentan-0-1-en-2020-secretaria-de-seguridad>
- Estrada, A. (2020). El feminismo me salvó: 10 testimonios de mujeres valientes supervivientes de violencia de género, en *Animal MX*. Disponible en: <https://animal.mx/2020/11/violencia-contra-la-mujer-testimonios-feminismo/>
- Kolontay, A. (1922). *La mujer nueva y la moral sexual*. Buenos Aires: Claridad.
- La Red 21 (2021). Países con sufragio femenino (por fecha de aprobación). Disponible en: <https://www.lr21.com.uy/mujeres/371172-paises-con-sufragio-femenino-por-fecha-de-aprobacion>
- Lippard, L. (1976). *From the center: Feminist Essays on Women's Art*. Estados Unidos: A Dutton Paperback.
- McQuiston, L. (1997). *Suffragettes to she-devil: women's liberation and beyond*. Madrid: Cátedra.
- Márquez, M. (2009). *La mujer nueva, la mujer salvaje y la mujer monstruo. Tres momentos en la imagen de las mujeres en la propaganda social del siglo XX*. Tesis de maestría; Academia de San Carlos, UNAM, México.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Palomares, A. (2018). Estas 17 ilustradoras nos demuestran que el arte también es una forma de feminismo, en *Tendencias*. Disponible en: <https://www.tendencias.com/feminismo/estas-17-ilustradoras-nos-demuestran-que-arte-tambien-forma-feminismo>
- Villegas, G. (2000). "Mujeres y surrealismo", compilado en Cao, M. *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea Ediciones.
- Woods, A. (2000). *El marxismo y el arte. Introducción a los escritos de Leon Trotsky sobre arte*. Fundación Federico Engels. Disponible en: http://www.engels.org/cuader/5_arte/ma1.html



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas
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.

Imágenes

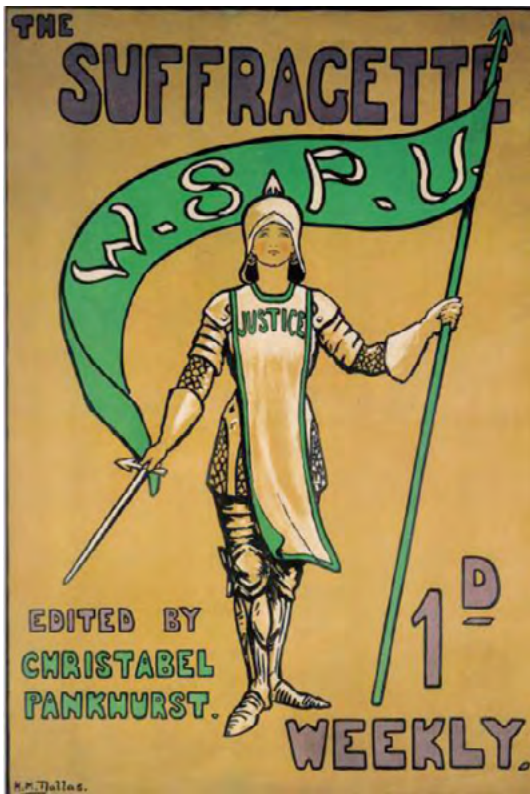


Fig. 1. Portada de la publicación *The suffragette* (WSPU), Hilda Dallas, Londres, 1912.

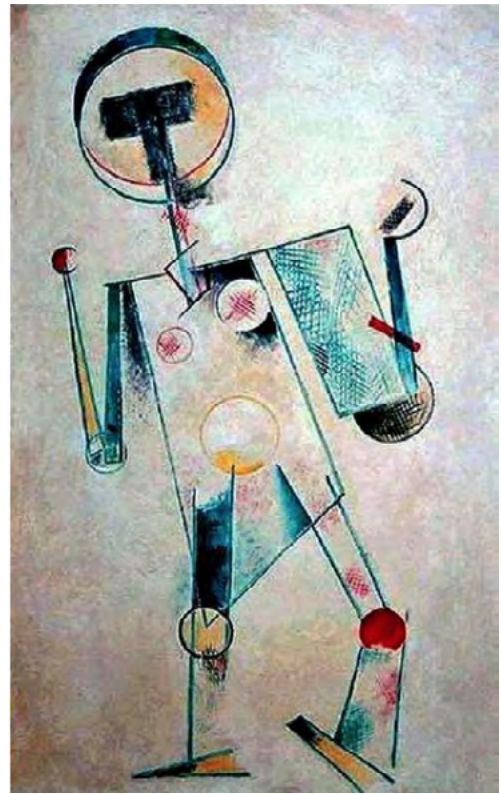


Fig. 2. Pintura "Autorretrato", Lyubov Popova, Moscú, 1915.



Fig. 3. Pintura "Figura humana", Varvara Stepanova, Moscú, 1920.



Fig. 4. Pintura "Retrato de la duquesa de Salle", Tamara de Lempicka, París, 1923.



Fig. 5. Pintura “Cana roja”, Georgia O’Keeffe, Estados Unidos, 1924.



Fig. 6. Collage “Belleza extraña”, Hanna Hoch, Berlín, 1929.



Fig. 7. Cartel “Protesta”, atribuido al See Red Women’s Poster Collective, Estados Unidos, 1970.



Fig. 8. Diversas variantes del símbolo de Liberación Femenina derivado del signo de Venus, Estados Unidos, décadas 60 y 70.



Fig. 9. Cartel “Dios dando a luz”, Mónica Sjöö, Gran Bretaña, 1968.



Fig. 10. “Hon”, escultura de la serie, de la serie “Nanas”, Niki de Saint Phalle, Estocolmo, 1966.



Fig. 11. “La cena” (instalación completa a la izquierda y detalle de tres diferentes platos a la derecha), Judy Chicago, Estados Unidos, 1974-1979.



Fig. 12. Arte acción "Imagen de Yagul", Ana Mendieta, México, 1973.

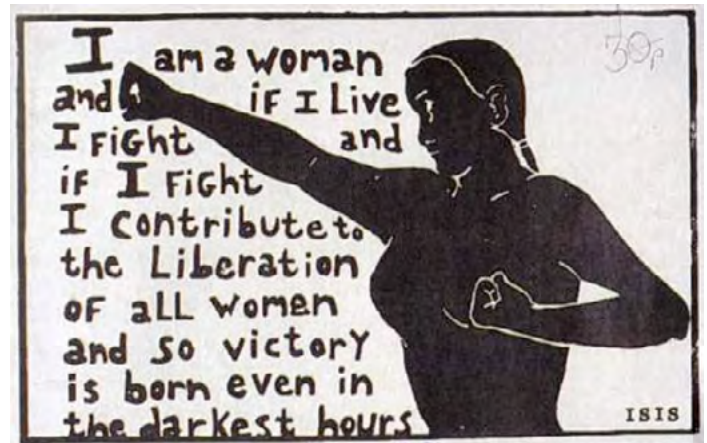


Fig. 13. Cartel "Soy una mujer...", Colectivo ISIS, Inglaterra, mediados de los 80.



Fig. 14. Intervención "Mamás lesbianas están por todas partes", Colectivo Saatchi & Someone, bajo el diseño original de United Colors of Benneton, Inglaterra, 1990-1991.



Fig. 15. Cartel "Chile Solidarity", Jane Ray, Londres, 1985.



Fig. 16. Bordados artesanales hechos por mujeres indígenas de San Cristóbal de Las Casas, México, 2000.



Fig. 17. Cartel, “Mi pelo pica pero no a mí”, Jone Bengoa “Sastraka”, País Vasco, España, 2020.



Fig. 18. Sticker de B Gervilla, Madrid y Nueva York, 2017.



Fig. 19. Paste up, “El violador eres tú”, de la serie “Vándalas”, Santiago de Chile, 2019.



Fig. 20. Xilografía “Si tocas a una respondemos todas”, Rotmi Enciso, Ciudad de México, 2018.



Fig. 21. Ilustración “Me acerqué al feminismo...” Driu_ Paredes, Ciudad de México, 2020.

Autor: Rogelio Adrián Martínez Salas



Los otros libros y los procesos creativos: literacidad textual y visual

*Alma Elisa Delgado Coellar**
*y Martha Ivonne Murillo Islas***

Introducción

Un libro no es un conjunto de páginas en las que se articulan ideas y se dicen cosas. Un libro es la representación de un modo de pensar, de estructurar, de conceptualizar la realidad. Un libro deja ver una elección de elementos en las que el autor transita y traza una ruta, una forma de moverse dentro de esa elección, representando así, un elemento vivo que conduce al lector de manera organizada y culturalmente aprendida sobre una estructura de ideas, conceptos, historias, analogías, hipótesis, críticas, etc. Así pues, un libro es un sistema complejo, como la realidad misma.

Con el término complejo, no se hace referencia a dificultades que derivan del significado de las cosas, no se trata de complicación, sino de un sistema en el que hay entradas y salidas para la interpretación, aprehensión, significación del libro. Como refiere Edgar Morin:

La complejidad se impone de entrada como una imposibilidad de simplificar; ella surge allí donde la unidad compleja produce sus emergencias, allí donde se pierden las distinciones y claridades en las identidades y causalidades, allí donde los desórdenes y las incertidumbres perturban los fenómenos, allí donde el sujeto-observador sorprende su propio rostro en el objeto de observación, allí donde las antinomias hacen divagar el curso del razonamiento. (Morin, 1977, p. 377)

El libro, como sistema complejo, tiene un adentro y un afuera sin un límite riguroso como lo explica Gèrard Genette (2001). Se hace necesario deconstruir el libro y diferenciar la obra literaria, entendida como el texto escrito por un autor que consta de “una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación” (p.7) y todos aquellos elementos que lo complementan, lo organizan de manera coherente y lo presentan ante el lector.

Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones que no sabemos si debemos considerarlas o no pertenecientes al texto pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. (Genette, 2001, p. 7)

*Doctora en Arte y Cultura y Doctora en Educación, maestra en Artes Visuales, licenciada en Diseño y Comunicación Visual adscrita a la FES Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México. Mail: delgadoelisa@cuautitlan.unam.mx

**Maestra en Diseño y Dirección de Arte en la Universidad Metropolitana de Manchester, licenciada en Diseño de la Comunicación Gráfica. Académica adscrita al Depto. de Investigación y Conocimiento para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana. Mail: mimi@azc.uam.mx

Al plantear esta diferenciación, podemos decir que el texto autoral es un sistema complejo en sí mismo y que representa una unidad particular en la que se producen entradas y salidas, se visualizan identidades, existen desórdenes, incertidumbres, casualidades, comparaciones; todas, representaciones diversas planteadas en una totalidad contenida de acuerdo con la visión del sujeto que lo escribe. Por otro lado, el libro también es una totalidad contenida de interpretación, de acuerdo con los sujetos que lo avalan (dictaminadores, especialistas) y aquellos que intervienen en su edición y diseño, y que le dan una estructura y presencia material y simbólica que interactúa con el sujeto que lo recibe y lo descodifica, generando una determinación mutua: sujeto-libro, libro-sujeto.

Los sistemas complejos están constituidos por elementos heterogéneos en interacción –de ahí su denominación de complejos–, lo cual, significa que cada elemento constituye un sistema propio de análisis que se interrelaciona con los demás elementos. Así, un libro produce diversos enfoques de análisis, considerando a los sujetos que se relacionan con él, que se sumergen en él, lo interpretan, pero que también lo pueden intervenir, transgredir, apropiarse, etc. También actúa en el contexto cotidiano invadiendo las diferentes esferas del hombre y su pensamiento, así llega al concepto libro-arte, en donde Crespo (2010), señala una miscelánea terminológica a la que hacen acepción estos dos términos unificados: libro y arte. Para esclarecer el concepto, Crespo alude a Clive Phillpot (1982), que refiere la relación entre el libro y entre el arte a partir de un diagrama de intersección en donde se desprenden tres subcategorías: libros-objeto, obras-libro y libros; todos, con la modalidad de ser múltiples o únicos (2010, p.11).

El *ARLIS/UK & EIRE Committee on Cataloguing and Classification 1887-1888* (Comité de Catalogación y Clasificación 1887-1888) en el documento *Descriptive cataloguing of artist's books* (Catálogo descriptivo de libros de artista) consensuó la siguiente definición para el libro de artista:

Un libro u objeto que parece un libro en el cual un artista ha tenido una mayor aportación, más allá de la ilustración o autoría: donde la apariencia final del libro pertenece a la interferencia del artista/participación: donde el libro es la manifestación de la creatividad del artista: donde el libro es una obra de arte por sí mismo (1989, p.1).

A esta definición, Crespo añade que “existen tantas definiciones como libros o, quizás en realidad, cada libro de artista necesita su propia definición” (2010, p.17). Derivado de lo anterior, el libro de artista se convierte en una totalidad en sí misma, no solo en una realidad concreta, sino en una forma concreta de ser conceptualizado derivado de la manera en que es percibido por cada sujeto y por su propio autor.

El *libro-arte* mantiene una conexión con el concepto del libro, entendiéndose como un sistema que incorpora material (textual, gráfico, táctil) presentado bajo una secuencia de acceso a sus contenidos o ideas (Crespo, 2011). Es decir, que el libro-arte mantiene una secuencia de texto y forma, secuencia que puede ser abordada de diferentes maneras y tratamientos que no necesariamente son lineales, pero que sí denotan una interrelación entre los elementos de contenido, dotando de singularidad e individualidad narrativa y estructural al libro-arte. De esta forma, dicho libro puede ser explorado, leído, percibido de múltiples maneras, al igual que todo sistema complejo, convirtiéndose en un objeto multidimensional en tanto su forma y su significado para el sujeto, el cual, a partir de un proceso perceptivo genera una experiencia metafórica, de comunicación e intercambio espacio-tiempo con el libro-arte.

Sobre la literacidad

Según Daniel Cassany el concepto de *literacidad*

[...] abarca todos los conocimientos y actitudes necesarios para el uso eficaz en una comunidad de los géneros escritos. En concreto, abarca el manejo del código y de los géneros, el conocimiento de la función del discurso y de los roles que asumen el lector y el

autor, los valores sociales asociados con las prácticas discursivas correspondientes, las formas de pensamiento que se han desarrollado con ellas, etc.” (s.f., p.1).

Este concepto, como tal refiere a otros términos utilizados en la historia de la lecto-escritura, como alfabetización, cultura escrita, la triada literacidad-lectura-escrituralidad (Congreso Internacional *Reading Association*, 2005), literidad, *lettrisme* en francés, *letramento* en portugués y *literacy* en inglés. De este último, se desprende el término de *literacidad*, el cual se relaciona con un enfoque sociolingüístico que involucra percepción, interpretación y reescritura de lo que se lee; no se trata solamente de comprender la palabra, sino de la realidad contextualizada de esa palabra, implica también hallar los implícitos del texto, la ideología que solo se lee entre líneas.

Lo anterior implica una visión distinta de ver y entender el concepto de alfabetización; leer y escribir no bastan sin una comprensión, interpretación, reordenamiento del discurso contenido en el texto, enmarcado en sinergia a un contexto social. Según Gamboa, Muñoz y Vargas (2016, p.56) “estas nuevas formas de visión frente a la lectura y la escritura comprenden un enfoque sociocultural, el cual requiere tanto del enfoque lingüístico como del psicolingüístico para comprender el acto de leer y escribir como una práctica cultural, reconociendo la historia, tradición, hábitos y prácticas comunicativas particulares de cada comunidad”.

La literacidad implica el desarrollo crítico en el análisis del discurso. Implica entender que leer es *un verbo transitivo*, es decir, que requiere un objeto-elemento directo que tiene que ser leído, “que no existe actividad neutra o abstracta de lectura, sino múltiples, versátiles y dinámicas maneras de acercarse a comprender cada género discursivo, en cada disciplina del saber y en cada comunidad humana” (Cassany, 2006, p.22).

El concepto de literacidad, atraviesa así al libro-arte, entendiendo que este requiere la interpretación crítica del sujeto que lo “lee” aún sea unidireccional su narrativa; implica un proceso cognitivo de comprensión, pero también sociocultural,

que es particular para cada libro-arte que contiene un discurso propio. En el libro-arte no basta con decodificar las palabras, sino además debe existir una inmersión del sujeto en tanto la interpretación parcial o segmentada del libro-arte y en tanto su totalidad compleja, generando una negociación de significado para cada sujeto que lo “lee”, más allá de convenciones establecidas o lecturas lineales. Ya que el libro-arte merece una lectura que exige no solo conocer las unidades básicas de codificación (como las letras), sino requiere un acto de implicación para comprender las referencias a las que alude, las hipótesis que plantea, comprender y seguir las pistas o claves, identificar nuevas rutas de lectura, formular caminos interpretativos, conexiones con otros libros, sujetos o contextos, reformular o inclusive reconstruir el propio libro-arte desde una concepción sociocultural.

El enfoque sociocultural en el concepto literacidad, pone énfasis en los siguientes puntos (Cassany, 2006):

A. Tanto el significado de las palabras como el conocimiento previo que aporta el lector (sujeto) tienen origen social.

B. El discurso no surge de la nada. Siempre hay un autor (sujeto inmerso en un contexto) que en su discurso refleja su comprensión, visión, predicción, crítica, aceptación, adaptabilidad o no a la realidad.

C. Discurso, autor y lector no son elementos aislados. Los actos de literacidad se dan en ámbitos particulares. Discurso, autor y lector son piezas de un entramado complejo con normas, tradiciones, cosmogonías trazadas. Cada acto de literacidad es una práctica social compleja que incluye varios elementos que responden a una identidad, propósito e historia propia e irrepetible.

Por tanto, el libro-arte debiera ser leído desde la literacidad no solo textual, sino también visual, como se expondrá a continuación.

Literacidad visual

Se ha revisado el concepto de literacidad, el cual, se ha extendido a otros campos, como a la

cultura visual. El término de literacidad visual se acuña a John Debes en 1969, quien la definió como:

Visual Literacy refers to a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences. The development of these competencies is fundamental to normal human learning. When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visible actions, objects, symbols, natural or man-made, that he encounters in his environment. Through the appreciative use of these competencies, he is able to comprehend and enjoy the masterworks of visual communication (1969, p.27)¹

Otros autores la definen como:

- *Visual literacy can be defined as a group of skills which enable an individual to understand and use visuals for intentionally communicating with others. (Ausburn and Ausburn, 1978, p.291).²*
- Visual literacy is the ability to understand (read) and use (write) images and to think and learn in terms of images, ie, to think visually (Hortin, 1983).³

Es así que la literacidad visual refiere a competencias y habilidades para comprender lo visual en términos de estructura de significado, no solo para hacer una lectura plana o decodificando los elementos básicos que la conforman, sino por el contrario, es una lectura de lo visual en su totalidad, buscando pensar y aprehender desde su contextualidad, los elementos socioculturales relacionados con su concepción, difusión, uso, apropiación, alteración y otros verbos propios de intervenir y adaptar lo visual desde un discurso. El concepto de literacidad visual es complejo, en el sentido de que se relaciona con lo estético (el valor), filosófico, lingüístico, psicolingüístico, cognitivo, la percepción visual, el imaginario colectivo e individual del sujeto, los procesos sociológicos, culturales, antropológicos, educativos, comunicativos y semióticos que intervienen (Debes, 1969, Braden & Hortin, 1982, Hortin 1994).

Los estudios de literacidad visual, han girado sobre los elementos comunicativos, los modos de pensamiento que influyen para la construcción de lo visual, así como la configuración de significados, las formas creativas de expresión, la estética y el aprendizaje. La *International Visual Literacy Association's Conference and Journal* (1984-1988), ha señalado los siguientes focos en el estudio de la literacidad visual:

A) *Visual literacy refers to the use of visual for the purposes of: communication; thinking; learning; constructing meaning; creative expression; aesthetic enjoyment.*

B) *Within the context of visual literacy, a visual may be: seen with the eyes (visible); in the mind (mental).*

C) *Within the context of visual literacy, a visual which is visible may include: man-made objects; natural objects; events; actions; iconic; pictorial representations; iconic pictorial representations, regardless of degree of realism; iconic symbols; non-verbal symbols; digital symbols such as printed/written words and numbers when combined with iconic elements.*

1) Literacidad Visual se refiere a un grupo de competencias visuales que los humanos adquieren y descubren observando y al mismo tiempo teniendo e integrando otras experiencias sensoriales. El descubrimiento de estas competencias es fundamental para que el hombre común o normal aprenda. Cuando descubren la literacidad visual las personas disciernen, discriminan e interpretan las acciones visibles, los objetos, símbolos, naturaleza y lo construido por el hombre que se encuentra en el entorno. El uso creativo de estas competencias le permite comunicarse con los otros. Por tanto la apreciación de estas competencias es viable para comprender y disfrutar las obras maestras de la comunicación visual (1969, p.27).

2) Literacidad visual puede ser definida como un grupo de habilidades que permiten una forma individual de entender el uso de lo visual para intencionalmente comunicarse con otros (Ausburn and Ausburn, 1978, p.291).

3) Literacidad visual es la habilidad para entender (leer) y usar (escribir) imágenes y para pensar y aprender en términos de imágenes, para pensar visualmente (Hortin, 1983).

D) The study of visual literacy involves: theory, research, implementation; the relationship among the components of research.

E) There is a need for leadership in bridging the concerns of various individuals and groups involved with visual literacy.⁴

Con lo anterior, podemos ver que el campo de estudio de la literacidad visual es muy amplio, refiriéndose no solamente a la imagen estática (pintura, fotografía, gráfico, imagen esquematizada u otra), sino también a la imagen en movimiento como el cine, medios audiovisuales, digitales y realidad virtual. Además, de que interviene en las esferas de lo tangible y lo no tangible (imagen mental/psíquica; imaginarios colectivos; imagen virtual) y en diferentes ramas de la actividad del hombre, al estar presente prácticamente en todos los contextos.

Algunos autores como Melo se han preocupado por entender el concepto de literacidad, pero desde el fenómeno educativo, en donde debe tener inmersión para coadyuvar a la formación de generaciones críticas, interpretativas y perceptivas en los terrenos de lecto-escritura y en cuanto a la imagen. Así, Melo (2010, p.5) refiere que la literacidad es “un proceso de creciente sofisticación de la percepción, lectura e interpretación crítica de múltiples textos, permitiendo que los alumnos sean conscientes de las intenciones de los autores y de los procesos de divulgación adoptados por ciertas instituciones y actores sociales”. Esta misma autora se refiere también a la literacidad de la imagen, que significa encontrar su sentido de acuerdo a los diferentes contextos (cultural, político, económico y religioso) en el que se crea y divulga la imagen. Así, la literacidad de lo visual, implica acciones descriptivas, interpretativas y de comprensión de la imagen que suponen un análisis de las identidades sociales particulares que se relacionan con lo educativo, al referir elementos de aprendizaje relacionados con la recepción-percepción, interpretación y comprensión.

Por su lado, Medina y García (2018) refiriéndose a Melo (2010) apuntan al concepto de literacidad visual histórica “que supone analizar e

interpretar recursos iconográficos (que pueden ser fuentes primarias o secundarias) de distinta naturaleza visual (fotografías, pinturas, gráficos)”.

Ahora bien, cuando se habla de literacidad visual en el libro-arte, es claro que existen elementos para la percepción, apreciación e interpretación de la visualidad del libro, desde los componentes de color, iconicidad, gráficos, fotografías, etc., que puede tener diferentes formas de navegación o rutas para la interpretación desde lo visual y no solo de lo textual. La literacidad visual en el libro-arte implica un modo de ser leído, en el que se suma el componente imagen al texto (literacidad) con sus diversas estructuras de significado para cada rubro, con un discurso y narrativa que dan mayor grado de complejidad a la interpretación del libro-arte. Como señala Crespo (2012):

El potencial del libro en términos visuales es complejo y multivalente. Los métodos de producción de elementos visuales en un libro son altamente variados. Todos los materiales plásticos tienen su cabida, junto con la variedad de métodos de impresión. Podemos aseverar que todos los libros son visuales. Incluso los libros que

A) El alfabetismo visual (literacidad visual) se refiere al empleo de lo visual para los objetivos de: comunicación; pensamiento; estudio; construcción de significado; expresión creativa; placer estético.

B) En el contexto de alfabetismo visual, lo visual puede ser: visto con los ojos (visible); en la mente (mental).

C) Dentro del contexto de alfabetismo visual, lo visible puede incluir: objetos artificiales; objetos naturales; acontecimientos; acciones; iconos; representaciones pictóricas; representaciones icónicas pictóricas, independientemente del grado de realismo; símbolos icónicos; símbolos no verbales; símbolos digitales como palabras imprimidas/escritas y números, además de combinaciones con elementos icónicos.

D) El estudio de alfabetismo visual implica: teoría, investigación, puesta en práctica; la relación entre los componentes de la investigación

E) Hay una necesidad del liderazgo en el acortamiento de las preocupaciones (intereses) de varios individuos y grupos complicados con el alfabetismo visual (literacidad visual).

son exclusivamente escritos o de materiales inusuales, o esos que contienen páginas en blanco; todos ellos tienen una presencia y un carácter visual. Todos los libros son táctiles y espaciales ya que su apariencia física es fundamental para su significado. Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales de los Libros-Arte. Las cubiertas, el peso de papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro. Sin embargo, está claro que hay libros que maximizan su potencial visual explotando las imágenes, colores, materiales fotográficos, secuencias, yuxtaposición o narratividad. (Crespo, 2012, p.2).

Los otros libros o el libro-arte

Es en la década de los setenta cuando se acuña el término *Libro de artista* para designar a un tipo particular de edición de tiraje limitado, realizada por artistas, cuyas características se apartan radicalmente de la edición y publicación tradicional del libro en el circuito comercial. Esta manifestación surge como respuesta a la necesidad de romper los límites de las disciplinas artísticas, para surgir como un medio de expresión apoyado en códigos de significación, interpretación, realización y distribución distintos de los convencionales. El artista se apropia del libro (medio de comunicación y transmisión de conocimiento por excelencia) y transgrede los límites del objeto mismo, articulando texto e imagen de manera provocativa y distinta; en otras palabras, ofrece otro tipo de literacidad, esto posibilita nuevos terrenos de exploración, análisis y reflexión sobre forma y contenido donde se replantean la forma de interpretación y resignificación de los códigos tanto de la lectura –particularmente de la poesía–, como de las artes visuales. Los libros de artista requieren de un lector activo, dispuesto a romper con los cánones establecidos, no sólo para la lectura, sino para la apreciación visual de la obra y la narrativa que el artista propone.

Las incursiones en este terreno por parte de artistas y poetas datan de la última década del siglo XIX tanto en Europa como en México, pero no es hasta los años 70, cuando se establece el claro vínculo entre el libro de artista, el diseño gráfico y la actividad editorial a partir de la aportación que

hace Vicente Rojo al frente de la Imprenta Madero, formadora de destacados diseñadores gráficos y editoriales.

El interés por los libros de artista ha resurgido en los últimos años y artistas de diversos países, como antaño, siguen intercambiando ideas y nuevas formas expresivas, beneficiados por la comunicación inmediata que proporciona la red y los medios digitales, así como la proliferación de ferias y foros para el desarrollo de actividades en esta área.

No podemos soslayar la importancia de la colaboración estrecha entre artistas, editores, poetas, escritores, ilustradores, prensistas, grabadores, impresores, formadores, tipistas, tipógrafos, diseñadores, etcétera. El objetivo fundamental en estas manifestaciones de la cultura como son el *libro* y el *libro de artista* es la difusión de las ideas, de las experiencias humanas, del conocimiento; es la interacción entre las diferentes disciplinas para dar nueva vida a la palabra y reconfigurar las viejas formas y lenguajes ante la necesidad de una comunicación más expresiva.

De los vasos comunicantes y los encuentros: Ivonne Murillo y Alma Delgado

El presente trabajo nace de un afortunado encuentro entre dos mujeres cuyas trayectorias en la docencia, el diseño, la edición y el arte, convergen para dialogar y compartir sus propios procesos creativos en su búsqueda de la comprensión de la iconotextualidad.

–¿Cuándo se es artista y cuándo diseñador?– Esta es una pregunta que los diseñadores nos planteamos con frecuencia y cuya única respuesta posible es: ¡en el momento en el que uno lo requiera y lo decida! Durante la actividad proyectual son múltiples los sombreros que se tienen que usar, como apunta Rich Gold. Durante dichos procesos se ponen en práctica metodologías y procedimientos de otras disciplinas, ya sea en el terreno de la ciencia, la ingeniería o el arte. Son los elementos indispensables para desarrollar un proceso creati-

vo, entendiendo este concepto como: “la capacidad para hacer algo nuevo que además abre una nueva categoría, un nuevo género o un nuevo tipo de cosa” (Gold, 2006). Esta visión resulta clarificadora toda vez que permite al *hacedor* moverse con la libertad que se requiere para alcanzar cualquier planteamiento, tanto en el arte como en el diseño, que se proponga abordar. En proyectos de mayor complejidad esta postura propone la colaboración multidisciplinar e interdisciplinar, el reto está en traspasar las fronteras del conocimiento adquirido y consolidado para adentrarse en el aprendizaje de nuevas áreas de conocimiento, rompiendo las etiquetas impuestas por la especificidad de las diversas disciplinas ya reconocidas y posicionadas.

Ivonne Murillo, primer acercamiento

El interés por abordar el libro de artista como espacio de exploración en el terreno del arte tiene su origen en el disfrute de la lectura en general y en particular de la poesía, la experiencia profesional dentro del diseño editorial y la amplia trayectoria como editora en diversas casas editoriales mexicanas y extranjeras. Por otro lado, su incorporación como estudiante de maestría en Diseño y Dirección de Arte en la Universidad Metropolitana de Manchester (MMU), posibilitó la incursión en el terreno del también llamado libro objeto. Es aquí donde resurge la exploración conceptual de la relación iconotextual ahora desde la visión del arte en comunión con los conocimientos de diseño y la edición para abrir un espacio de expresión personal a través del cual encontrar la voz propia.

El libro de artista, como medio de expresión estética y conceptual acoge y posibilita la transmisión de las ideas, nos brinda múltiples niveles de construcción-deconstrucción, de codificación-des-codificación donde los elementos que constituyen el libro tradicional cobran vida en un todo integrado y expresivo. Ciertamente, el libro no surge de la nada o de una supuesta inspiración, requiere en principio, tener un discurso articulado. El trabajo del artista no se sustenta si no se plantea de ante-

mano el propósito de su trabajo. Son múltiples los aspectos que deberá tomar en consideración tales como: investigar, analizar, estructurar, jerarquizar, programar o descartar toda suerte de elementos conceptuales, estéticos, filosóficos, culturales, técnicos, por solo mencionar algunos, hasta encontrar el camino adecuado.

Instante Suspendido

La Exposición *Instante Suspendido, el haikú a través del tiempo*, que nos ocupa en esta oportunidad, se presentó en la Galería del Tiempo del 16 de febrero al 4 de marzo de 2017 en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, en la División de Ciencias y Artes para el Diseño, en colaboración con los profesores Ezequiel Maldonado López y Fernando Martínez Ramírez del área de literatura de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, quienes aportaron valiosos conocimientos desde sus propias disciplinas.

El concepto

Como fenómeno cultural, el haiku ha captado nuestro interés no solo por su sentido estético, sino porque ha evolucionado hasta convertirse en un medio de expresión transcultural que se practica en todo el mundo para expresar y compartir experiencias profundamente humanas en comunión espiritual con los sucesos de la naturaleza. Esta forma poética ancestral y a la vez contemporánea nos permite abrirnos, por instantes, a la contemplación y a la conciencia del instante vivido. En su brevedad, nos llena de asombro. Como fenómeno literario nos aproxima a los terrenos de la traducción, la interpretación y la apropiación del tiempo y el espacio. Sobre este aspecto, Fernando Martínez nos dice:

Un instante, por tanto, es ese momento de vida peculiar que quiere convertirse en resonancia, que quiere llegar a ser. El instante se suspende porque se llena de vida, y nuestro deseo es conservarlo con todo su esplendor, aunque su destino sea desaparecer. (Martínez, 2019).

Desde esta perspectiva se consideró que el haiku, como forma poética, abría las puertas a la exploración de procesos creativos interdisciplinarios en las artes visuales, el diseño, la literatura y las nuevas tecnologías, además de cobrar importancia como intuición filosófica, literaria y poética para trascender el campo específico de la poesía y alcanzar al diseño.

El estudio del haiku como forma poética tradicional, su recorrido y transformación desde Japón hasta México y Latinoamérica, permite al diseño mirarse desde la perspectiva literaria; dado que el haiku también implica una intuición poética sobre el tiempo y el espacio, su transposición al fenómeno visual dota de herramientas conceptuales que renuevan la mirada y la perspectiva metodológica del diseño y en general de las artes visuales.

La revisión de esta forma poética –en tanto expresión humana contemporánea– desde la óptica no sólo de la expresión literaria sino de los procesos creativos dentro de las artes visuales, el diseño y la comunicación en medios digitales nos exige el análisis y la creación de estructuras teóricas, metodológicas y empíricas que ayuden a experimentar con procesos de transposición que van del texto a la imagen y de la imagen al texto y que tienen sus expresiones muy marcadas en las nuevas tecnologías.

El proceso creativo

Para la muestra se elaboraron diecisiete libros-arte cuyo propósito fue acercar al lector-espectador al haiku. Se consideraron aspectos como la adaptación, la apropiación e hibridación literarias y culturales que se lograron a través de esta expresión poética en su relación con la creación de cada libro. La organización de un seminario semanal permitió el análisis y discusión de diversos ensayos, textos especializados y un sinnúmero de haikus de diversos autores, para conformar una selección de los poetas (haijines) más representativos. Como se puede observar, los resultados de la investigación derivaron en una genuina labor editorial.

Este proceso inicial sentó las bases conceptuales para la etapa de planeación, desarrollo y experimentación formal de la colección de los libros en su conjunto y permitió entender las relaciones dialógicas entre los múltiples aspectos que se jugaron en el proyecto.

A la selección de autores y sus poemas se sumaron los procesos editoriales que permitieron la correcta y puntual presentación del texto y del paratexto para hacer coherente –no por ello convencional– la lectura de los poemas. La toma de decisiones en el manejo de la relación iconotextual provocó un diálogo sutil entre los elementos: los poemas organizados y dispuestos con una intencionalidad expresiva sobre materiales seleccionados ex profeso.

Cabe mencionar que los conocimientos adquiridos desde la práctica artística y el diseño se entrelazaron, incorporando procesos y técnicas diversas, algunas de ellas tradicionales en una interacción dialógica con las nuevas tecnologías. La experimentación en la concepción y elaboración de cada obra fue de capital importancia para la articulación de diversas estructuras tanto de significado como materiales que albergaron y resignificaron los haikus, propiciando la interpretación y la apropiación de las imágenes poéticas sugeridas por los distintos autores.

Un proyecto complejo como el que se describe dio pauta para la incorporación de diversos materiales, formatos y tecnologías, que van desde el estencil hasta el corte láser. El uso de elementos lumínicos programados con arduino para las piezas elaboradas en mdf o acrílico. De esta manera, el libro desde su materialidad física y estructural en armonía con su contenido se lograron amalgamar para brindar al lector una experiencia sensorial tanto poética como plástica.

La utilización de nuevas herramientas tecnológicas como la cortadora láser –fuera de los propios límites de su uso convencional en la realización de algunas de las obras– posibilitó la reconfiguración del libro-arte para cruzar el umbral de

sus propias características y transformarse en un elemento tridimensional, escultórico o un artefacto que permite la reproducción de su propio contenido. Es importante mencionar que, al trabajar con las NT, sumamos necesariamente a los distintos lenguajes utilizados en todo el proceso, aquellos que nos permiten la comunicación con los ordenadores y programas que, bajo sus propios códigos, traducen y materializan los textos verbales y visuales propuestos por el artista.

En la conceptualización, el diseño, la maquetación y la construcción de las obras que aquí se describen, encontramos múltiples formas del lenguaje: la oralidad, el lenguaje escrito, el lenguaje visual, que se reencuentran en las páginas ya sea articuladas a manera de código o en lo que me aventuro a llamar: libro-escultórico. Al hablar de oralidad, me refiero a que los haikus como expresión poética, nacen de una práctica cultural y social en Japón y otras partes del mundo, donde la gente se reúne a leer sus poemas, espacios compartidos donde la voz está presente. Los arreglos tipográficos compuestos para cada poema transitan hasta convertirse en elementos visuales provocando una relación cinestésica al incorporar otros sentidos como el tacto para su decodificación. A este respecto, Fernando Zamora (2019) nos dice: “la iconotextualidad, que es parte del desarrollo de la lectoescritura —a su vez enmarcada en el devenir de las relaciones entre mirada, lenguaje verbal e imaginación—” (s.p.), es también un ejemplo de esta búsqueda en la que las dimensiones de lo oral, lo visual y lo escrito se enriquecen mutuamente en un triángulo virtuoso.

Retos del libro-arte y la literacidad visual

Como se ha mencionado, el concepto de literacidad visual es sumamente complejo y toma en consideración múltiples factores desde la perspectiva, no solo de quien tiene en sus manos un producto cultural como es el libro-arte (en este caso para la difusión del haiku), sino de la relación que se establece entre el artista y el lector. ¿Cómo generar a través de un libro estructuras de significado cohe-

rentes y armónicas para propiciar una experiencia enriquecedora y completa para quien se interesa en el haiku?, ¿cómo entender, interpretar y plasmar los haikus japoneses como los de la poeta Chiyo Ni o del haijin Masaoka Shiki, desde nuestra visión occidental?, ¿de qué manera albergar los poemas sintéticos, que no haikus, de José Juan Tablada y Mario Benedetti?

Para poder responder esta interrogante, el primer aspecto, de capital importancia a considerar, es la lectura y la apropiación de cada uno de los poemas, el disfrute estético en la transmisión de la experiencia única, vivida por el autor. En cada poema el o la poeta comparte el asombro ante un suceso de la naturaleza que le conmociona, creando una imagen poética, sencilla, franca y delicada lograda a través de diecisiete sílabas en una síntesis perfecta.

A manera de ejemplo del trabajo realizado, se han seleccionado cuatro de las diecisiete piezas que conformaron la muestra para dar cuenta de los elementos simbólicos y formales, así como de los materiales y procesos técnicos involucrados en su concepción y elaboración.

Masaoka Shiki, 1867-1902 | Seis haikús

Esta es una obra que fue elaborada tres años antes que el resto de las piezas de la exposición. No obstante, el interés por el haiku y en particular por el trabajo poético de Shiki ya estaba presente. Esta es una pieza disruptiva que marca el inicio de la transición entre el libro-arte y el libro-escultórico.

Periodista como Tablada, Masaoka Shiki fue un severo crítico de los cánones establecidos y de la veneración por las antiguas normas en la creación del haiku. Como lo dice Fernando Rodríguez Izquierdo: “Shiki quería volver al camino de la belleza de Buson, depurándola de todo tipo de religión, panteísmo, o misticismo o Zen”.

Para reflejar la visión del poeta en su búsqueda por plasmar solo la realidad que se presenta ante sus ojos, se ha renunciado a todo tipo de elementos ilustrativos evocados en los poemas para la integración del libro. La propuesta giró hacia el

esténcil, técnica ancestral de reproducción, puesta al servicio de seis magníficos haikus cuya selección tipográfica y arreglos permiten la lectura, lo mismo en las páginas de acrílico a través de la natural incorporación de la luz, así como en los versos impresos que de ellos pueden obtenerse. Este objeto es a la vez un libro y un sistema reproductor de su propio contenido. Los archivos digitales creados para esta obra permiten reproducir en cartón de encuadernación, a manera de ejemplo, las mismas páginas matriz para reproducir los haikus en otras superficies a través de la técnica del estarcido. El diseño de la estructura de soporte de las páginas sobre una base también de acrílico fue el resultado de una buena cantidad de pruebas. Con esta pieza, el concepto más convencional de lo que conocemos como libro se rompe e incursiona dentro del campo de la escultura. La pieza está totalmente ensamblada por placas de acrílico sin ningún tipo de pegamento. Las páginas pueden reacomodarse generando una secuencia de lectura que cobra diferentes sentidos para el lector de los seis poemas como un solo discurso.



Título: Masaoka Shiki, 18671902 | Seis haikus
 Artista: Ivonne Murillo
 Autor: Masaoka Shiki
 Sello editorial: Righton Press- UAM-A
 Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2014
 Tamaño del libro: 16 x 28 x 20 cm
 Núm. de páginas: 8
 Tiraje: 1| Edición abierta sobre demanda
 Técnica: Corte láser en placas de acrílico de 3 mm a través de archivos de curvas *nurb*.

Japón

Chiyo Ni I y II, 1703-1775

Herederas de Bashō y sus discípulos, Chiyo Ni (1703-1775) es considerada la mayor poeta de haiku en Japón. De la lectura de sus haikus, uno en particular detona la imagen poética estableciendo una relación emocional entre mujeres a través del tiempo en torno a la necesidad de protección.

Poema de Chiyo-Ni

*Vine y noté
 que el bosque tiene dentro
 Calor de bosque*



Propuesta

Articular dos libros con cuatro poemas de la autora en cada uno de ellos. Las páginas interiores fueron diseñadas a manera de concertina en papel Eames, evocando pequeños biombos característicos de la cultura japonesa, que muestran un bambudal y un bosque, respectivamente a través del corte láser. La superposición de las páginas genera la ilusión de introducirse en estos espacios naturales. El arreglo tipográfico de los haikus se plasmó sobre el papel en grabado láser. Por medio de la ausencia de tinta, característica de cualquier libro impreso, se invita al lector a la manipulación del objeto para lograr la lectura de cada poema añadiendo otro nivel de simbolismo que refleja las dificultades que han enfrentado las mujeres a lo largo de los siglos en todas las culturas. Cada volumen fue realizado a manera de carpeta y la encuadernación se realizó en pasta dura forrada con tela de seda y listones que permiten cerrar cada volumen.





Título: Chiyo Ni I y II, 1703-1775

Artista: Ivonne Murillo

Autora: Chiyo Ni

Sello editorial: Righton Press- UAM-A

Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2016

Tamaño: 12 x 32 cm; extendido: 48 cm

Núm. de páginas: 6

Encuadernación: carpeta con alma de cartón
encuadernación en tela de seda y cintas

Tiraje: 1| Edición abierta sobre demanda

Técnica: Corte y grabado láser en papel Eames.

Archivo digital en curvas *nurb*.

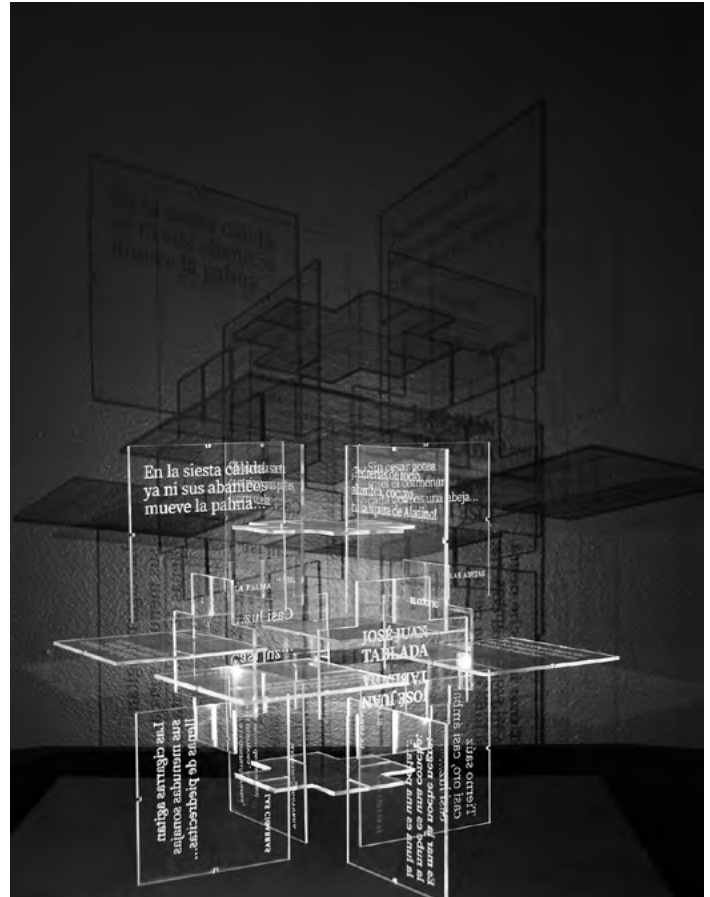
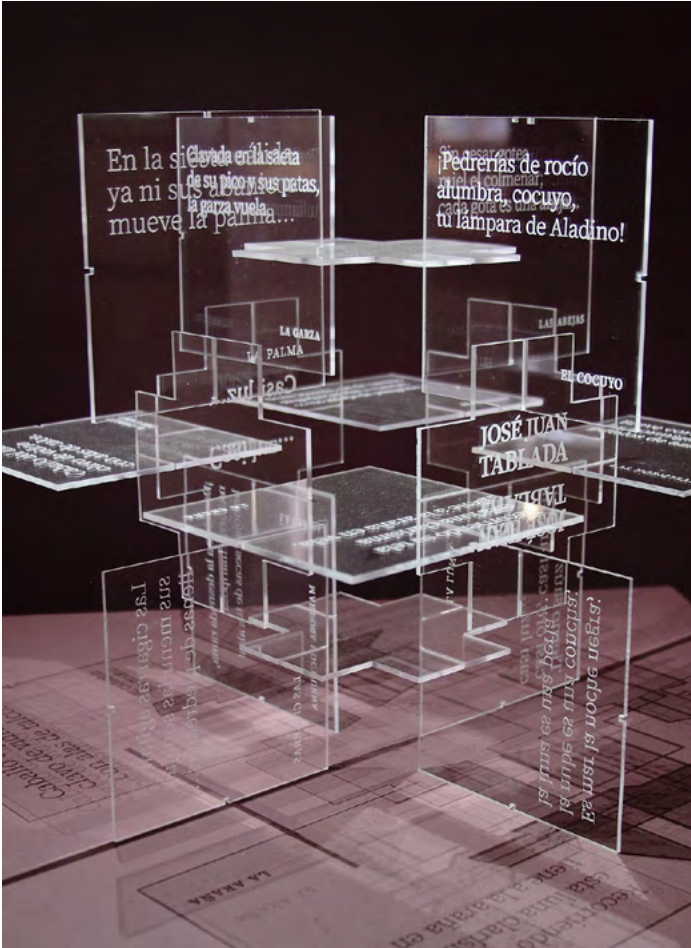
México

Casi luz | José Juan Tablada

José Juan Tablada (1871-1945) es considerado por muchos estudiosos de su obra como el introductor del haikai en la poesía hispanoamericana. De los versos de *Un día... poemas sintéticos* fueron seleccionados doce haikus para la realización del libro-escultura. Seiko Ota nos dice: “en *Un día...* aparecen otros tipos de haikus, que destacan por su visualidad o por su sintetización”. O sea, Tablada no solo imitó el haiku japonés sino que lo trasplantó en sus poemas a su manera, hasta que llegó a acercarse al nivel de originalidad del haiku japonés.

Las páginas que conforman este libro objeto fueron grabadas y cortadas con tecnología láser en acrílico transparente de 3 mm. Se encuentra en la colindancia con el objeto escultórico que, si se lo ilumina, proyecta a su alrededor el contenido poético de sus páginas como en un teatro de sombras liberando los haikus de su cristalino soporte. La pieza está estructurada a partir de una disposición cúbica de placas que, como las hojas de un libro, se

unen por medio de ranuras para lograr el ensamblaje de estas. Se elaboraron los archivos digitales (curvas *nurb*) para su manufactura. Toda la pieza está ensamblada sin requerir pegamento alguno.



Título: Casi luz
 Artista: Ivonne Murillo
 Autor: José Juan Tablada
 Sello editorial: Righton Press- UAM-A
 Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2016
 Tamaño del libro: 45 cm ancho x 45 cm. prof. x 45 cm altura
 Núm. de páginas: 14
 Tiraje: 1| Edición abierta sobre demanda
 Técnica: Arreglos tipográficos, corte y grabado en láser sobre placas de acrílico de 3 mm.
 Libro-escultura ensamblable.

Amanecer de luciérnagas | Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges estuvo siempre interesado por el pensamiento budista y en múltiples entrevistas declaró su tendencia hacia lo refinado y preciso del haiku. De su libro *La cifra* (1981) fueron seleccionados seis poemas.

Las páginas que conforman el libro fueron realizadas a partir de diversas composiciones tipográficas de las palabras contenidas en el poema generando una textura física y visual que enmarcan a cada haiku. Estos se dispusieron en la parte central de la página para privilegiar su lectura. Las texturas generadas por el grabado invitan a un recorrido dactilar y un disfrute sensual. Para su reproducción se elaboraron los archivos digitales (curvas *nurb*), mismos que fueron grabados con tecnología láser sobre papel secante japonés. Se realizaron múltiples pruebas sobre papeles japoneses de distintas calidades y grosores. Finalmente, se recurrió al papel secante sobre el cual se tuvo que traducir y grabar una escala de grises con porcentajes para poder controlar la velocidad y la potencia de la cortadora. La encuadernación fue realizada en origami (*blizzard*) y las páginas que lo componen pueden separarse de la estructura y reorganizar su contenido dado que están ensambladas sin ningún tipo de adhesivo.



Título: Amanecer de luciérnagas

Artista: Ivonne Murillo

Autor: Jorge Luis Borges

Sello editorial: Righton Press- UAM-AZC

Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2016

Tamaño del libro: 22.5 x 20 cm;

ext. radial: 40 x 40 cm

Núm. de páginas: 8 más cubierta a manera de cartera

Tiraje:1 | Edición abierta sobre demanda

Técnica: Composición tipográfica para grabado láser

sobre cartulina papel secante japonés

Encuadernación *blizzard*, ensamblada sin pegamento



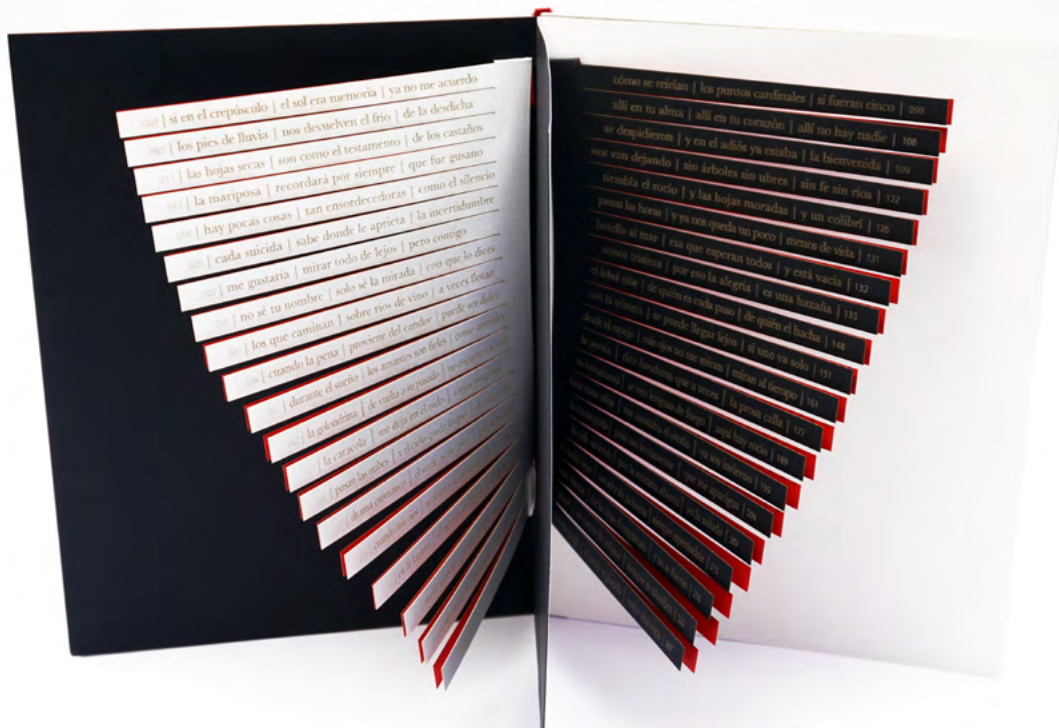
***Mirar al tiempo* | Mario Benedetti**

Los haikus de Benedetti poco tienen que ver con el rigor y la ortodoxia de esta forma poética. Él mismo, en la nota previa de la edición de su libro *Rincón de haikus* publicado en 1999 declara: “Ahora, con el perdón de Basho, Buson, Issa y Shiki, ya considero al haiku como un envase propio, aunque mi contenido sea inocultablemente Latinoamericano.”

De los 224 poemas sintéticos de su autoría se seleccionaron cuarenta de ellos. La concepción de este libro apoya, desde lo formal, la apropiación que hace el autor de la forma poética misma que explora sin restricciones. Dispuestas a manera de cadáver exquisito e ingeniería de papel, las páginas de este libro se despliegan como abanicos y contienen los poemas en una disposición lineal, distinta del haiku tradicional, de suerte que, si el lector lo desea, podrá jugar con la lectura de estos en el sentido vertical provocando una nueva construcción de

sentido. Se elaboraron los archivos digitales (curvas *nurb*), mismos que fueron grabados y cortados con tecnología láser sobre cartulina *vellum*. El encuadernado se realizó en cartón de encuadernación unido por guardas a la estructura interna del libro.





Título: Mirar al tiempo

Artista: Ivonne Murillo

Autor: Mario Benedetti

Sello editorial: Righton Press- UAM-A

Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2016

Tamaño del libro: 23 x 30 cm; abierto: 46 cm

Núm. de páginas: 2 interiores más cubierta

Tiraje: 1 | Edición abierta

Técnica: Composición tipográfica en forma de cadáver exquisito, realizado en curvas *nurb* para materialización en corte y grabado láser sobre cartulina Vía Felt. Ingeniería de papel

Raúl Renán | Lámparas oscuras

Poeta, narrador y editor mexicano oriundo de Yucatán (1928–2017) de quien Daniel Tellez apunta. “La obra poética renaniana trasluce experimentación como búsqueda y transformación de la materia prima: el ritmo, los acentos, la forma, la valía de las vocales y las consonantes, la disposición visual en la página, el albedrío del verso libre. *Reconceptualiza* los códigos del poema, atribuyéndole a este un diálogo particular entre el organismo de palabras y la interpretación que al lector se le revela.”

De su libro *Lámparas oscuras* (1976), se tomó el nombre y cuatro magníficos haikus cuya belleza y sensualidad dieron pie a la concepción de un libro ilustrado por Roberto López quien en este trabajo colaborativo juega con analogías visuales entre el sexo femenino y los pétalos florales. Los elementos tipográficos y las imágenes que lo conforman fueron impresas en inyección de tinta, frente y vuelta en una sola hoja de Fabriano. La tridimensionalidad se logra a partir de un par de dobles y un corte, generando una estructura cúbica con sugerentes espacios interiores y exteriores. La cubierta del libro es una carpeta con alma de cartón y recubierta con cartulina Murillo a una sola tinta.



Título: Lámparas oscuras
Artista: Ivonne Murillo
Autor: Raúl Renán
Ilustraciones: Roberto Lóez Martínez
Sello editorial: Righton Press- UAM-A
Fecha y lugar de publicación: Ciudad de México, 2016
Tamaño del libro: 18 x 47.5 cm
Núm. de páginas: 8 exteriores y 4 interiores.
Encuadernación: Carpeta con alma de cartón cubierta con impresión a una tinta sobre cartulina Murillo
Tiraje: 1 | Edición abierta
Técnica: Ilustraciones en tinta, digitalizadas. Páginas interiores articuladas a través de dobleces y cortes. Impresión en inyección de tinta a color en papel Fabriano.

Alma E. Delgado, el libro como la brújula

El libro, como se ha visto, se convierte en ese punto convergente para el encuentro de lo multidimensional en la experiencia de aprehenderse de la realidad. En el libro como brújula, se expone el por qué es el libro el lugar de encuentro del pensamiento, el espacio de estructuración objetual y subjetiva que pone de manifiesto el proceso proyectual y creativo para la creación de una voz, de un discurso desde el cual la palabra y la imagen adquieren sentido y forma. Es en el libro personal, en la *bitácora personal*, donde se encuentran los fenómenos de percepción de la realidad para la construcción de la iconotextualidad y en donde la brújula marca las distintas rutas para el quehacer artístico. En él, habita la imagen, la narrativa como experiencia de la realidad objetivizada y comienza la transformación hacia el saber discursivo para dar cuerpo a la representación y lugar al acto consciente de ser y manifestarse en el mundo.

En lo que respecta al libro-bitácora, en él sucede el diálogo imagen y palabra, se ponen en sintonía los elementos para la creación artística y diseñística de manera continua, en una confluencia sin límites, cuya vertiente de distinción es prácticamente imperceptible.

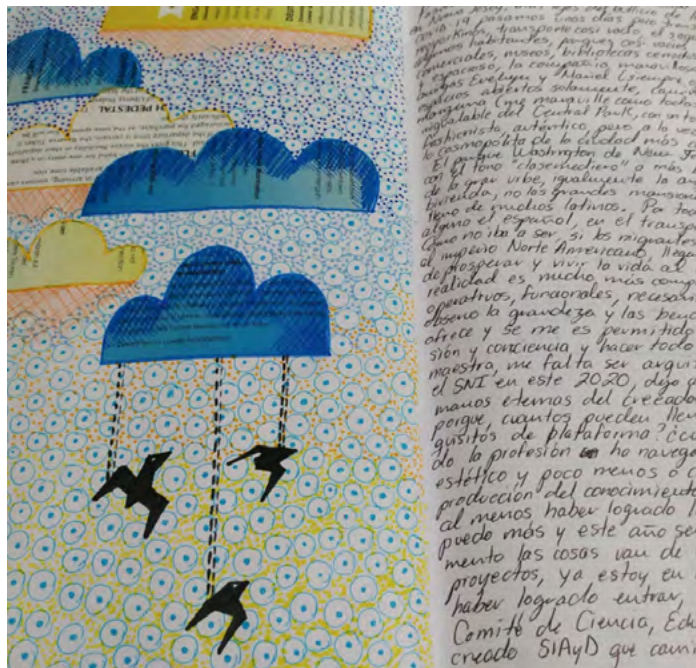


Fig. Imagen y narrativa construida en el proceso de apropiación de la realidad objetivizada y materializada en el libro-artista-bitácora.

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar
Año: 2020

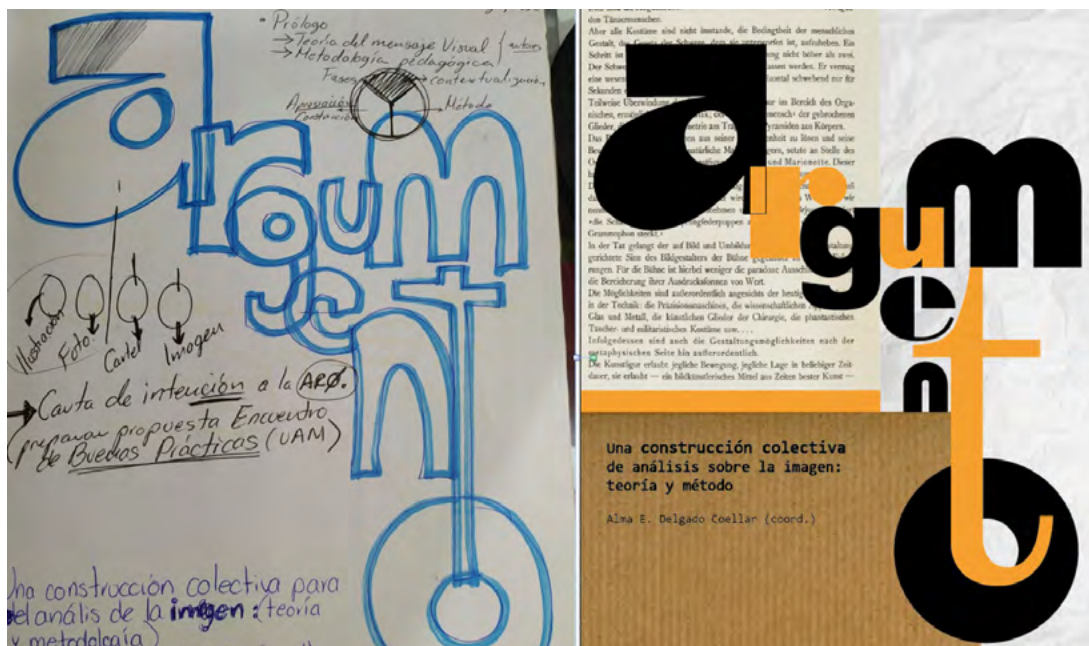


Fig. Proceso dialógico entre la bitácora y la obra de diseño configurada. Conceptualización del libro "Argumento" y diseño de la portada.

Autora: Alma Elisa Delgado Coellar
Año: 2020

De la Ligereza

La serie de obras *De la Ligereza* surge en el instante mismo de la reflexión sobre aquello que nutre nuestro mundo material y cultural, que cada vez está más invadido por la volatilidad, el culto a lo ligero, a lo efímero. Para Gilles Lipovetsky, esto va acompañado de:

[...] una revolución simbólica en la que lo ligero, subestimado y menospreciado durante mucho tiempo, se carga de valor positivo. La ligereza ya no se asocia con el vicio, sino con la movilidad, con lo virtual, con el respeto por el entorno. Vivimos en la época del desquite de lo ligero, un ligero admirado, deseado, conquistador de sueños, portador de grandísimas promesas, pero también de terribles amenazas. (Lipovetsky, 2016, p.8).

Este dominio de la ligereza se expresa en todos los ámbitos, como la moda, el diseño, decoración, arquitectura..., pero más allá, en el espíritu humano, que lo ha hecho suyo, como una filosofía para operar en el mundo, para concebirlo y para concebirse a sí mismo. Ante esto, no hay duda de que la realidad se funde con el espíritu humano y el dominio de la ligereza adquiere y se consolida en formas diversas. Así, surge la preocupación de la artista-diseñadora por pensar los lugares y las formas en que la ligereza ha adquirido trascendencia, poniéndose de manifiesto en la experiencia y conceptualización iconotextual del libro-arte-bitácora.

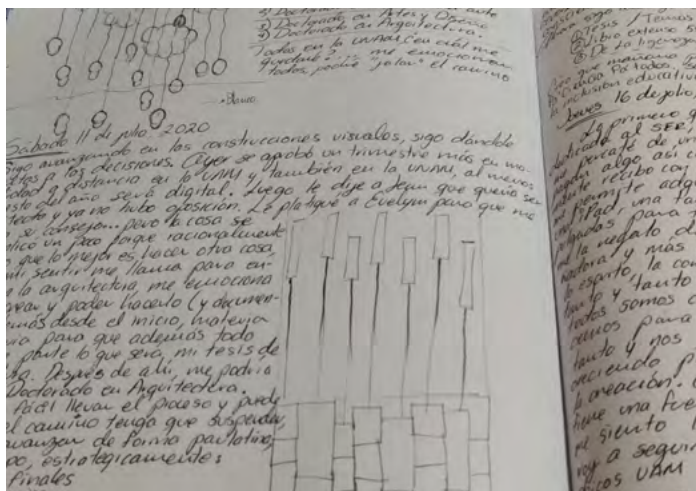


Fig. Fragmento de la conceptualización textual e icónica *De la Ligereza*. Autora: Alma Elisa Delgado Coellar. Año: 2020

En *De la Ligereza de la vida*, la obra se elaboró con el sustrato de materiales efímeros de la vida cotidiana, tal es el caso de una caja de cartón que contenía galletas. La técnica de la obra es mixta, considerando la experiencia del trabajo análogo y digital. Con la técnica de acrílicos y pastel, se sustenta la pureza del material, la huella y la forma de establecer una conexión entre el cartoncillo, el acrílico y los materiales en seco, dando la textura y el movimiento que envuelve la obra; por su lado, hay un trabajo fotográfico en la calavera de cerámica y también está presente el trabajo de dibujo a lápiz del esqueleto, mismos que fueron manipulados con medios digitales para multiplicarse en el espacio de la obra y colgar de las nubes, a veces solo de la cabeza, a veces colgando de los pies o del cuello, pero siempre colgando. La vida pende de un hilo constantemente y su ligereza, trasciende a las formas y los alcances, no solo de los seres, sino también de los lugares desde donde somos sujetos. La vida, como la obra, es risoria, frágil y diversa, nos distancian circunstancias, formas y posiciones en que nos ha tocado ser ‘colgados’ del mundo, como títeres en un escenario, bailando ante la fragilidad de la intemperie.

La ligereza, se expresa en formas y caminos que la artista, diseñadora, editora y escritora, Alma Delgado busca a lo largo de la embriaguez del pensamiento y la imaginación, plasmando, en *De la Ligereza del amor*, las múltiples dimensiones, transparencias y matices del corazón humano; así como, buscando ironizar con la imagen fotográfica la institución del matrimonio, relacionando el amor con la muerte o la muerte con el amor, da igual. En toda la serie *De la Ligereza*, las técnicas análogas y digitales convergen, se contraponen y se acompañan con la imagen fotográfica, siempre de elementos de representación icónica de la mexicanidad, artesanías, cerámica, máscaras, alfarería y otros objetos que simpatizan con la construcción conceptual y figurativa; asimismo, se ve el manejo de la forma, particularmente de la línea que siempre cuelga, que siempre pende de algo o de alguien; además de la construcción del escenario de la vida, de su teatra-

lidad y de una representación: la vida y sus emociones como una puesta en escena.

De la Ligereza de la Sangre es parte de la serie y también transita en el dolor de la sangre, en las raíces genealógicas de nosotros, los nuestros y nuestros ancestros, que penden en el universo de lo ligero, de lo efímero. Raíces que no se amarran a la tierra, sino a las nubes, al espacio etéreo. *De la Ligereza de la Sangre* fue conceptualizada para construirse como la ligereza del ser, discutida en el libro-arte-bitácora con el propio proceso interno de la autora, transformada y re-contextualizada para dotar de fuerza su representación icónica. Al final, toda la obra, como objeto, pero también como discurso, como concepto, como epistemología es creada en el libro-arte-bitácora de la autora.



Fig. De la Ligereza del amor
Autor: Alma Elisa Delgado Coellar
Año: 2020
Serie: *De la Ligereza*
Técnica mixta (análogo y digital)

Fig. De la Ligereza de la vida
Autor: Alma Elisa Delgado Coellar
Año: 2020
Serie: *De la Ligereza*
Técnica mixta (análogo y digital)



Fig. De la Ligereza de la sangre
Autor: Alma Elisa Delgado Coellar
Año: 2020
Serie: *De la Ligereza*
Técnica mixta (análoga y digital)

La expresión artística como mediación pedagógica

Así, los caminos se encuentran entre las artistas, diseñadoras, editoras y escritoras: Ivonne Murillo y Alma Delgado, para conversar sobre los otros libros, en donde fluyen los encuentros con la creación y también se materializan los procesos de mediación pedagógica en los ámbitos de la formación universitaria.

Una de las experiencias más gratificantes en el terreno de nuestra práctica docente es, sin duda la posibilidad de compartir con los estudiantes, los conocimientos adquiridos durante muchos años de experiencia en el terreno profesional, tanto en el diseño, la edición y desde luego desde la práctica artística. La dirección de los talleres dentro de la carrera se transforma en una suerte de trabajo colaborativo constante, posibilitando el intercambio de saberes. El curso de Sistemas de Signos en Publicaciones, del que soy responsable⁶ dentro de la Carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica en la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-AZC, da cabida a proyectos de diseño editorial, así como a la creación de libro-arte.

La razón para esta incursión en ámbitos colindantes pero distintos al diseño gráfico nace de la necesidad de a) propiciar en el alumno un espacio de libertad para la construcción de su propio discurso, de un universo personal que le permita consolidar y externar su voz; b) generar un ambiente de confianza en el que el alumno reconozca y aprenda a valorar sus habilidades y sus talentos; c) generar un espacio de comunicación y colaboración entre los integrantes del grupo; d) establecer un acercamiento humano abordando problemáticas sociales comunes; e) analizar y discutir los variados temas propuestos por el grupo, tanto conceptual como formalmente; f) trabajar en la relación concepto-texto-imagen-soporte como un todo articulado que potencie la expresividad de lo que se quiere

6) Voz narrativa de Ivonne Murillo

comunicar; g) concebir al libro como un objeto de lectura y significación múltiple y no necesariamente lineal; h) fomentar el desarrollo de capacidades que permitan combinar técnicas múltiples en la concreción del objeto; i) fomentar el intercambio de experiencias en la realización de su propia obra y promoverla en foros nacionales e internacionales de libros de artistas.

El tipo de exploración conceptual desde la visión artística y, en particular, desde el libro-objeto, le permite al estudiante tomar distancia de las exigencias que el diseño gráfico impone para la solución de problemáticas de comunicación. En este tipo de experiencia plástica se invita al estudiante a plantear sus problemáticas personales, a la reflexionar sobre lo que le acontece cotidianamente. Los temas recurrentes que surgen como inquietudes individuales y que se incorporan a las discusiones colectivas, pueden ser tan variadas como algunas de las que aquí se describen: la relación de pareja, el sentido de pertenencia, los lazos familiares, la muerte, la ausencia de seres queridos, la violencia de género, la personalidad que se manifiesta en dualidades y contradicciones; el miedo, la dispersión, la depresión, el aislamiento, la autocrítica, el desamor, la pérdida de la fe, la comunión con la naturaleza, la condición humana satirizada por mencionar sólo algunos. Los parámetros para el desarrollo de cada uno de los libros se establecen de acuerdo con las necesidades particulares de cada individuo y de cada proyecto.

Conclusiones

Recapitulando los elementos revisados en el presente, se ha hecho referencia al libro-arte y a los elementos de literacidad textual y visual en el mismo. Ahora pues, se suma el componente de mediación pedagógica que sería, en resumen, la potencia que tiene el propio libro-arte para convertirse en un objeto para la mediación de procesos relacionados con el aprendizaje y la enseñanza de las artes y el diseño.

Para contribuir a la mediación del libro-arte en los procesos pedagógicos se deben considerar elementos intrínsecos a su propia constitución, tales como los planteados por Crespo (2012):

A) Secuencia: que sería el ritmo de “lectura” de la obra, en la que el sujeto que lo manipule pueda encontrar los límites, parámetros y elementos que den la fluidez para su revisión, sea esta lineal o no. En este punto, es donde se pueden encontrar también elementos didácticos y lúdicos dentro del libro-arte.

B) El texto: en este punto, el libro-arte, puede intervenir directamente en la narración escrita por el autor, destacar conceptos para generar una navegación aleatoria en el libro, transgredir, cortar, dosificar, modificar, etc. Es decir, reconstruir significados para dar su propia lectura, para generar su unidad de literacidad crítica.

C) La forma: aquí, el libro-arte puede tomar nuevas formas, reconfigurarse, modificarse, se le incorporan nuevos elementos que lo conviertan en una unidad alterada con nuevas estructuras de literacidad visual para la interpretación del sujeto.

Finalmente, este trabajo, no solo muestra las bases teórico-conceptuales y metodológicas-técnicas de los otros libros, de los libros-arte, sino presenta el sustento de producción artística y los puntos de encuentro en el diálogo eterno entre el arte, el diseño, la edición y la palabra, a partir de la obra de dos artistas-diseñadoras-editoras y escritoras mexicanas contemporáneas.

Referencias

- Avgerinou, M. & Ericson, J. (1997). A review of the concept of Visual Literacy. *British Journal of Educational Technology*, 28(4), 280-291.
- Cassany, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Editorial Anagrama.
- Crespo, B. (2009). *El libro-arte. Clasificación y Análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro arte*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
- Crespo, B. (2012). El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de Documentación*, 15(1), 1-25, Universidad de Murcia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63524084006>
- Ferreiro Gravié, R. (s.f.). Una exigencia clave de la escuela del siglo XXI: La mediación pedagógica. *Revista Magister*, Artículo 4.
- Gamboa, A., Muñoz, P. & Vargas, L. (enero-junio 2016). Literacidad: nuevas posibilidades socioculturales y pedagógicas para la escuela. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 12 (1), 53-70. Universidad de Caldas. <http://www.redalyc.org/pdf/1341/134149742004.pdf>
- García, M.L. (2013). *Mediación cultural desde la perspectiva de Vygotsky*. Universidad Pedagógica Nacional, Licenciatura en Educación e Innovación Pedagógica.
- García, R. (2006). *Los sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Editorial Gedisa.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*, Siglo XXI Editores.
- Gold, Rich.(2007). *The plenitude: creativity, innovation, and making stuff* ; foreword by John Maeda, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p.5.
- Hortin, J. (1983). *Visual literacy and visual thinking. Contributions to the Study of Visual Literacy*. IVLA. 92-106.
- Hortin, J. (1994). Thoretical foundations of visual learning. En Moore, D.M. & Dwyer, F.M. (Eds). *Visual Literacy; a Spectrum of Visual Learning Educational Technology Publications*. Englewood, Cliffs. 5-29
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Anagrama, Colección Argumentos.
- Martínez Ramírez, Fernando, “Instante suspendido”, en Tema y Variaciones de Literatura, núm. 53, semestre II, julio-diciembre de 2019, UAM-Azcapotzalco, pp. 21.
- Medina, S. & García, R. (2018). Multiculturalismo y literacidad visual: Análisis de las Narrativas históricas. *Revista de Didácticas Específicas*, (18), 101-117.
- Medrano, I. (2009). *La mediación pedagógica en las competencias para la vida*. [Tesis de Maestría], Programa de Posgrado en Pedagogía, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM.
- Melo, M.C. (2010). *Literacidad histórica: o pensamiento crítico de los estudiantes en tiempos de la globalización*. Actas del I Congreso Internacional sobre enseñanza de la historia (p.180), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España.
- Ota, S. (2005) José Juan Tablada: la influencia del haikú japonés en Un día... *Literatura Mexicana*, XVI(1), 133-144.
- Polo, M. (2011). El libro como obra de arte y como documento especial. *Anales de Documentación*, 14(1), 1-26, Universidad de Murcia, España.
- Tebar, L. (2003). *El Perfil del Profesor Mediador*. Editorial Santillana.
- Valdés, J.C. (2005). *Mediación pedagógica y las posibilidades educativas. Una reflexión epistemológica desde la pedagogía*. [Tesis de Maestría] Programa de Maestría en Pedagogía, Facultad Filosofía y Letras, UNAM.
- Villarreal, D. (2004). *Análisis de la comunicación educativa de la pedagogía en línea desde el enfoque de mediación pedagógica en el uso de nuevas tecnologías de la información y comunicación*. [Tesis de Licenciatura] Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM.
- Zamora, F. (2019). La voz, la figura y la letra: triángulo virtuoso según la teoría de la imagen. En Garone, M. y Giovine, M. (Eds.) *Bibliología e iconotextualidad : estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Universidad Nacional Autónoma de México.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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.



Käthe Kollwitz (1867-1945). La gráfica, un reflejo social

Huberta Márquez Villeda*

Resumen

Desde la distancia la obra de Käthe Kollwitz (1867-1945), es una muestra de cómo, desde la mirada femenina, los conflictos bélicos dados en la primera mitad del siglo XX, afectaron la sensibilidad de la sociedad en turno y de las sociedades subsecuentes. Imágenes que motivan a construir los escenarios que detalla Käthe en cada una de sus obras gráficas reconfiguran su entorno. Pero, ¿Cómo logró la mujer-artista esta reconfiguración? Bien, en una revisión simbólica de la obra de Käthe se observa que las guerras mundiales (1914-1945) no sólo fueron ilustradas por ella, sino que hizo hablar a las gubias, los buriles y a los lápices grasos en un lenguaje gráfico. Es por ello, que el siguiente trabajo se propone como una invitación a mirar, más allá de las formas, la historia que el arte gráfico de Käthe hace posible revivir en una experiencia vicaria. Así pues, los grabados en madera, en huecograbado y las litografías con rasgos de sufrimiento, que dieron forma a cada uno de los momentos en los que ella como mujer-artista se vio involucrada. De tal modo, que la artista, en cada plancha de zinc escribiera

una historia personal como mujer, pero a su vez, que familias, mujeres y hombres en combate desde la esfera de lo civil formaran parte de la historia mundial. En tal caso, las xilografías mostraron a la muerte y al proletariado, por su parte la litografía se convirtió en el medio para denotar los cambios de la artista-mujer. Por lo tanto, en la obra de Käthe, la madera, la piedra y el zinc se perciben como lenguajes visuales que dejaron huellas y rasgos del instrumento que, con fuerza se impuso en la práctica del arte de una mujer-artista que trasciende en la historia de las mujeres en el arte y el diseño.

Palabras claves

Artista-mujer, gráfica, trazo, expresionismo, conflictos, representación, imagen.

*Doctorante en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, Maestra y Licenciada en Artes Visuales, adscrita a la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mail: hubertamarquez@gmail.com



Fig. 1. Retrato de Käthe Kollwitz, (1906)

La vida de la mujer-artista

Käthe Kollwitz (1867- 1945) desde pequeña dejó ver su gusto por el arte, de tal manera que su padre la llevaba a su oficina donde ella empezaría a dibujar a trabajadores, militares y campesinos (Ramírez, 2016). Dando así, el inicio de un camino que no tendría retorno. Käthe¹ nace en el nicho de una familia sociodemócrata, dentro de una sociedad alemana que se configura en un cambio de poder a finales del siglo XIX. La violencia de las guerras de la segunda mitad del siglo XX marcó su vida como mujer y su vida como artista.

A lo anterior, Núñez (2008) comenta que esta situación determinó la fisonomía de su obra ubicándola en un momento específico, en una sociedad que se encontraba en medio de tensiones y conflictos. Su hijo Peter había fenecido en el campo de combate, aspecto que detonó obras gráficas de carácter doloroso desde la perspectiva de la mujer, y en esta experiencia la mujer-artista afianzó su empatía con el socialismo y los pacifistas.

Con anterioridad ya había realizado obras prestando atención a aspectos de pobreza, de miseria, a la clase trabajadora, a la vida de las mujeres comunes y corrientes. Aspectos que no permiten clasificarla como feminista como lo hace Ramírez (2016), sino como artista que responde a su contexto, hacer de su arte un reflejo social como lo apunta Núñez (2008) en su texto *La mujer-artista y sus circunstancias*; lo cual la lleva a ser más solidaria con la sociedad que con un grupo en particular.



Fig. 2. Retrato de Käthe Kollwitz (1931)

Para la segunda guerra mundial pierde a su nieto, hijo de su segundo hijo. Por lo tanto, ante tales circunstancias, es de comprenderse que el contexto de Käthe estuviese reflejado en su rostro y, por lo tanto, en su obra gráfica, pictórica y escultórica.

Käthe, a pesar de las dificultades que las mujeres tenían para ingresar a una escuela de arte, tuvo su formación artística en dos circunstancias: aquella que desarrolló de manera autodidacta cuando niña con el apoyo de su padre y abuelo, y la que obtuvo en la escuela de artes para mujeres en Berlín y la escuela de artistas femeninas de Múnich (1898-1909). Formación académica que la llevo a entregarse a la docencia siendo la primera mujer que llegó a ser nombrada miembro de la Academia de las Artes de Prusia (1919-1933) viéndose concluida esta etapa cuando Hitler la destituyera del cargo por tener inclinación hacia el socialismo demócrata.

1) Kathe Schmidt Königsberrg es su nombre original, pero toma el apellido Kollwitz cuando contrae matrimonio con Karl Kollwitz en el año de 1891. Desde entonces, ambos crean una mancuerna bajo una ideología socialista, aspecto que más tarde será castigado por la militancia nazi.



Fig. 3. Retrato de Käthe Kollwitz (1927) por Hugo Erfurth.

En el texto del Feminismo y el pacifismo en tiempos de la Gran Guerra europea, Ramírez (2016) deja ver cómo la mirada de la mujer se acentuó bajo este contexto, citando a varias mujeres creadoras que se vieron trastocadas primero por su condición de mujer y luego por su activismo feminista.²

Entre estas mujeres se encuentra Käthe Kollwitz y la describe como una figura que destaca el realismo crítico (p. 35) en cada una de sus piezas gráficas.

En este sentido, es importante citar que la obra y práctica artística de Käthe, no es feminista, pero si está envuelta en aspectos contextuales en los que ella no sólo fue perceptora, sino que estuvo inmersa en ellos. De principio su militancia socialista y pacifista ya la marcaba su condición fami-

liar, su madre era hija de un predicador luterano y su padre, aunque estudió derecho no pudo ejercer debido a su tendencia socialdemócrata y trabajó como maestro albañil (Fernández, Tamaro, 2004). Sus padres dieron a Käthe un carácter y fuerza que es notoria desde el origen de su producción hasta sus últimas piezas escultóricas. Todas ellas dotadas de contenido social, crítica social y realismo crítico.

Las muertes de su hijo y nieto en las guerras, sólo vinieron a enfatizar su militancia y su trabajo pictórico gráfico con tendencia realista, a tal caso que reiteraron que el arte es un reflejo de su propio contexto social, perfectamente notorio a cada pieza creada.

Pero, de manera especial es su producción gráfica la que la identifica en los años más productivos de su vida, curiosamente los tiempos de entreguerras. Nuñez (2008) dice que la artista-mujer no retrató los bombardeos brutales de la guerra, más bien, retrató las respuestas emocionales de los civiles. Representó la visión universal de la tristeza.

Por lo tanto, es perceptible que la obra de Käthe, este llena de dolor, sufrimiento, angustia, a tal caso que es posible encasillarla en la vanguardia del expresionismo, y más propiamente en el expresionismo alemán. Sin embargo, esto no es posible, pues el expresionismo, es complejo, vasto y bastante difícil de precisar por sus múltiples significados y exponentes;³ surge a principios de 1904 y tiene su decadencia antes de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, los expresionistas se reunieron en 1937 en la exposición del “arte degenerado”, cuyas obras fueron confiscadas por el régimen nazi y prohibida toda producción tendenciosa.

En este sentido, reitero que, justo fue el tiempo en que los artistas sufrieron hostigamiento y en el caso de Käthe, su estudio fue quemado y destruida una buena parte de su producción artística.

2) Simone de Beauvoir (1908-1986). Rita Lévi-Montalcini (1909-2012). Edith Canvell (1865-1915).

3) *El puente*, expresionismo del norte de Alemania; *El jinete azul*, expresionismo renano; la gran ciudad como tema, expresionismo en Viena. Texto del expresionismo, por Dietmar Elger.

Las influencias o circunstancias de Käthe pueden identificarse en tres momentos, el primero en sus inicios, cuando el pintor Emil Nolde (1867-1956) (Elger, 1993) en 1887 fue su instructor de pintura.

El segundo, cuando Käthe tuvo cercanía con Otto Dix (1891-1969) (Elger, 1993), pero sobre todo por la familiaridad que existe en los motivos de sus aguafuertes, pues ambos se centraron en las víctimas de la guerra, mostrando su dolor y desesperación. Su obra es humanista nada política. El caso particular de Dix, (Elger, 1993) es que él estuvo en el campo de guerra como soldado de frente.

Finalmente, fueron los grabados de Max Klinger (1857-1920) los que verdaderamente la influenciaron, su realismo y simbolismo motivaron a Käthe a crear obra de carácter social. Sus procesos de realización y técnicas de grabado le develaron el lenguaje del arte que sería su guía y su manifiesto.

Entre su producción dada por su práctica artística, se puede identificar: una serie de siete xilografías, una más de huecograbados y por último una serie de ocho litografías. Cada una de ellas con particularidades propias, pero a su vez relacionadas entre sí. Son parte de su portafolio de trabajo que logró ser resguardado en un museo que al día de hoy lleva su nombre en Berlín.



Fig. 4. Museo de Käthe Kollwitz en Berlín.

Núñez dice que “esta práctica artística que apuesta por una vibrante renovación, es a la vez muy ecuánime dado que, ni su mundo es patriarcal, ni tampoco reducible al ghetto de lo femenino” (2008, p. 392).

Bien, entonces la obra de Käthe, es realista porque refleja su contexto, es expresiva porque es parte de su cualidad creadora, es crítica porque manifiesta su militancia, es solidaria por su tendencia social y es política porque denuncia lo que la guerra dejó a su paso, imposible de dejar de ver; privilegió al individuo dotándolo de una visión singular y personal.

Xilografías. Escenas reales de crítica social

La crítica social es una característica particular de la obra de Käthe, situaciones reales que desde la perspectiva de la artista-mujer era necesario denunciar. Condiciones penosas de la guerra y las injusticias del momento, escenas de horror imborrables (Nuñez, 2008), solo son algunos de los aspectos visibles en las construcciones formales en la obra xilográfica.

En diversos estudios que se han realizado sobre la obra de Käthe, Elisabeth Lenk (citado en Nuñez, 2008), pone de manifiesto que –la mujer sólo puede desarrollar su nueva relación consigo misma a través de sus relaciones con otras mujeres– esa fue la condicionante que hizo pensar que la obra era feminista, sin embargo, en un recorrido simbólico se observa que en su tendencia social siempre estuvo presente la denuncia, no como mujer, sino como ser social activo.

Es por ello que temas como los proletarios y la guerra son predominantes en la serie xilográfica. Títulos como: *La mujer orando* (1892), *Miseria* (1897), *La joven pareja* (1904), *La marcha de los tejedores* (1897), *Mujer con niño muerto* (1903) y *Las madres* (1922) muestran más que formas, son contenido con sustancia social, expresiones de mujeres y niños que abrazados oran y esperan.

En la obra de las madres, las mujeres miran fuera de su círculo, se percibe un rostro infantil entre una mancha negra, pero ¿qué mira este niño fuera de ese cuadro?, la mirada de la mujer-artista se extiende y muestra fragmentos de escenas reales de la guerra vistos, vividos y sentidos por ella.

Por lo tanto, tres escenas son percibidas en la xilografía *Las madres*: una, la que nos propone Käthe, otra Käthe fuera del cuadro y la última la que las madres y los niños ven.

En este sentido, Barrios (2010) se refiere a la imagen como el mundo, cuando trata de explicar que:

La imagen configura una nueva dimensión en las relaciones entre visualidad, verdad, imaginación y fantasía, que será fundamental en el desarrollo posterior de la función de la memoria, el conocimiento, el deseo y la experiencia. (Barrios, 2010, p. 15).



Fig. 5. *Las madres* (1922). Xilografía de Käthe Kollwitz.

Así pues, el trazo que hace Käthe con la gubia que dibuja a las mujeres, permite visualizar los cuerpos y el sentido de los cuerpos en ese espacio prefigurado, a cada trazo, descubre la luz que la base de madera guarda de manera natural, la cual a su vez es el rostro de cada una de las mujeres ahí abrazadas, para así, lograr la expresión de la mirada que se da en los espacios oscuros del sustrato. *Las madres*, obra en xilografía es una pieza concéntrica

que dibuja no solo un grupo de mujeres, sino una escena que el ojo de Käthe mira desde una preocupación general que será una constante a lo largo de su trayectoria.

Creo oportuno decir que, la proyección que tiene la gráfica es tan amplia que, extiende las posibilidades expresivas y comunicativas por medio de la técnica (Márquez, 2013). Una técnica, expandida, del medio a la forma y de la forma al contenido.

Los cuerpos estáticos de las mujeres se permean de carácter y expresión en medio de ese espacio expandido que no representa, sino refleja a una sociedad temerosa.

En el entendido de que la gráfica es un lenguaje del arte que se convierte en el medio para detenernos en la contemplación de lo cotidiano; es a considerar entonces, que los escenarios de Käthe en su obra siempre fueron cotidianos. Por ello, el tiempo, el espacio y el objeto de la realidad son un cambio en el concepto de representación como lo argumenta Barrios (2010), pues su implicación en la imagen es social y política.

Aspectos que también son visibles en la obra *Hoja recordatorio en memoria de Karl Liebkeck* (1919). Käthe pidió ver el cuerpo ejecutado para que a modo de homenaje dibujará el rostro del fundador de la Liga Espartaquista.

El proceso técnico de elaboración en la pieza xilográfica es un tratamiento similar al de *Las madres*, sólo que aquí, la mirada de los representados es detenida hacia un punto en común dentro de la obra.

Trazos de la gubia determinantes que muestran una dirección y actitud ante el suceso ahí representado, circunstancia que hace habitar a un conjunto de personas como testigos de tal acontecimiento.

El grabado es un medio que permite rasgar el sustrato, dejar huella y herirlo, pero al mismo tiempo es un conjunto de dialectos, donde cada proceso técnico es una posibilidad para generar el diálogo (Márquez, 2013), la gubia, la punta, el lápiz, el graso son instrumentos que conversan con la mujer-artista y que al mismo tiempo se relacionan con el que los mira.

El sacrificio es otra pieza de xilografía en el que Käthe, vuelve nuevamente su mirada a algo que es mirado. En este caso Barrios (2010, p. 21) dice que:

Pareciera una paradoja de la imagen, pues aparece como aquello que produce el lugar de la mirada, el sitio de quien mira la imagen. No el sujeto de la mirada... sino a la subjetividad de lo mirado. (Barrios, 2010, p.21).



Fig. 6. Hoja recordatorio en memoria de Karl Liebknecht (1919).

Ahora, aparece en el discurso la imagen como el objeto a mirar, fuera del cuadro. Un perceptor que no está en el cuadro pero que al mirar es parte de él. Es el testigo del sacrificio, que es un acto de amor, pero al mismo tiempo es un acto despiadado. ¿Por qué la existencia del sacrificio en la obra gráfica de Käthe?

Tal vez ¿uno más para la guerra? O tal vez ¿en lugar de ser arrebatado, la madre por decisión propia lo ofrece y con ello inhibe el dolor?, de ser así, entonces se expresa que la experiencia de la mujer artista devela cómo la relación de la mujer y el niño es una correspondencia con aspectos de guerra y pobreza, que se presentan como una dualidad o un todo inseparable.

Al respecto, Núñez (2008, p. 402) dice que “su concepto de la mujer y el niño no introduce en un mundo afortunado y feliz; por el contrario, suministra una promesa despiadada.”

Si bien es cierto que hay una constante reiteración de niños y mujeres en la obra de Käthe, también es cierto que es el aspecto emocional el que está impreso en cada rasgo o surco dado por la fuerza que imprime en el medio gráfico.



Fig. 7. El sacrificio (1923).

En la obra de *El sacrificio* y *La viuda II*, los trazos son contrastados, los blancos y negros son el cuerpo y la materia que dibujan las facciones expresivas de la escena. Los elementos gráficos convergen en una sincronía que se insertan en el realismo de la época.



Fig. 8. La viuda II (1922).

La xilografía es un lenguaje que posee inmediatez, pureza, contundencia y crudeza en su demanda visual. Son sus trazos de gubia los que descubren en la madera la fuerza expresiva. Es el relieve lo que al tacto hace sensible la sustancia de la obra.

Huecograbado. Sutileza del trazo en medio de la realidad social

El hueco grabado, por su parte, es un lenguaje gráfico que posee la posibilidad de una línea fina y cuidada según la manipulación del ácido nítrico.⁴

La obra de Käthe, es nítida desde una perspectiva técnica, pero a su vez lo es desde la tendencia de la forma. Ella hace una reconfiguración de la realidad social como un reflejo en el que cada actor se ve inmerso. Hombres y mujeres en ciertas actividades cotidianas relacionadas con su entorno.

Ante esto, es perceptible que su proceso de grabado estaba permeado de todo un sentido crítico reflexivo. La actitud de la artista-mujer deja ver que el huecograbado es un medio idóneo no sólo para representar o dibujar, sino para hacer de cada parte del proceso un registro visual que cuenta la historia, y es por demás decirlo, una historia que ha marcado al ser humano en su percepción sensible, política y cultural.

Así pues, el horror de la guerra no sólo queda en el concepto, sino en la sustancia de la imagen, Barrios (2010, p. 20) dice que: “las imágenes suponen al menos tres elementos: lo mirado (el objeto o índice de la imagen), la mirada (quien mira) y el mirante (quien mira lo mirado de acuerdo con la mirada que produce eso mirado)”, por lo tanto, lo mirado es aquello de lo que Käthe es testigo, la mirada la de ella, ella que mira esas escenas reales de las cuales también es parte y el mirante aquel que aún no está, sino hasta el momento que lo mirado queda frente a uno, frente a mí, frente a ti, frente a él, frente al otro.

En la obra *Mujer orando*, Käthe, entre las líneas y manchas de aguatinta, concreta la situa-

ción de un cuerpo que se sumerge en un acto de reflexión. La mancha como recurso gráfico ahora dado por el ácido nítrico buscado a conciencia para enmarcar a la mujer, hace en una correspondencia con la lectura final de la acción un momento congelado de oración.



Fig. 9. *Mujer orando* (1892).

En este sentido el reto plástico de Käthe, dice Núñez (2008, p. 390): “no se vuelve incomprensible [ni] estéril con el paso del tiempo”, sino más bien, es el medio y la intensión que en conjunto se disponen a mantener vigente a la época, que rodeada de movimientos sustanciales que se van integrando con los aspectos sociales de todo un continente.

4) El ácido nítrico es el medio que se usa en el hueco grabado para hacer surcos en láminas de zinc barnizadas. Se reduce con agua para que su efecto no sea tan corrosivo.

Obras cinematográficas, fotográficas y dibujísticas se han sumado a la visibilización de tal acontecimiento.

En este simbólico recorrido por la obra de la artista-mujer que vivió entre guerras, hace sólo visible una parte de las atrocidades de las guerras, que vistas desde la distancia aún duelen sin haber estado ahí.

La memoria de la humanidad esta permeada por la violencia, el conflicto y la miseria, temas que siguen siendo materia prima para los discursos políticos en pleno siglo XXI y que están de manifiesto como un acontecer del pasado que no deja de ser vigente.

Es el caso de la obra en huecograbado de *Mujer con hijo muerto*, obra en la que Käthe vuela a tomar el medio como fin y finalidad, no como medio de reproducción técnica, sino como el lenguaje que con habilidad y destreza induce la línea en la forma y construye una sinergia entre los actores ahí presentes.

Los miramos y los dejamos de mirar, es una escena que conmueve al otro, a los otros. La muerte en primera persona, el hijo muerto de Käthe vuelve a ser el motivo esencial de su obra.



Fig. 10. *Mujer con hijo muerto* (1903).
Grabado calcográfico, aguafuerte.

Una línea fina, un surco que se abre en la plancha de metal, se desliza como sintiendo a cada huella o rasgo las formas corporales que abrazadas se estrujan en un sentir genuino.

Somos testigos de la mirada de la artista-mujer que vuelve al grabado como un redentor de la muerte. Reiteradamente el suceso es nuevamente reflejado como icono de dolor.

A esto, dice Barrios (2010, p. 30): “entre la mirada y la vida, la muerte se inscribe en la propia tecnología que el siglo XX inventó.” De ese modo lo que es natural se vuelve convencional.

Moro (2008, p. 21) apunta: “El grabado es un medio de carácter marginal, escatológico, de sátira social y política”, muy cercano todo a lo que la mujer-artista hace en su obra gráfica.

Bien, no es suficiente una revisión simbólica en las obras de Käthe Kollwitz, ya que cada una de sus piezas de grabado son una ventana que se abre a la memoria y a la fibra sensible, son escenas o cuadros de la cotidianidad de la artista, son cuadros y escenas de la vida de la mujer.

En una reflexión final, creo que la obra gráfica, fuera de todo contexto y época, es una construcción simbólica, que intenta acercar al espectador a situaciones universales que emergen de una experiencia propia, íntima y colectiva.

Puedo sugerir que la obra gráfica no tiene un significado propio y único, sin embargo, es ella la que en sí misma es el significado, la forma comprendida en cada grabado es un manifiesto que no necesita de interpretación alguna.

Sólo hay que permitirle el diálogo dado por la comunicación visual como una especie de circulación social otorgando a la obra libertad, confianza y autonomía. Que sea el lenguaje de la forma sin categoría alguna la que refleje la circunstancia social de Käthe Kollwitz.

Conclusiones

El siglo XIX dejó puerta abierta a toda manifestación artística posible, colocando al impresionismo en un papel protagónico de finales de época,

los tonos oscuros serían sustituidos por tonalidades claras y brillantes como impresión de la luz al estar al aire libre.

En tal caso, las vanguardias artísticas del siglo XX se distinguieron por cualidades tan diversas que a su vez penden del mismo discurso: el color, la forma, los procesos, los manifiestos y aspectos fueron los principios básicos de cada vanguardia. A su vez, cada país europeo se distinguió por una mirada distinta en relación a los procesos, medios y materiales del arte.

Así pues, el siglo XIX europeo conoció una tendencia revolucionaria de fondo, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, el político y el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales (De Micheli, 2000/1959, p. 15).

Sin embargo, dentro de esta apertura artística, Käthe Kollwitz, se presenta como la mujer-artista que integró en su totalidad discursos sociales de los cuales fue parte, los respiró y se solidarizó con cada uno de ellos. De tal modo que cada gesto visual demandado por medio de la gráfica se lee como la expresión misma; además, ella se ve desde la distancia como una mujer-artista integral.

Se reitera que la obra de Käthe, apuesta por una vibrante renovación, es a la vez muy ecuánime, dado que ni su mundo es patriarcal, ni tampoco reducido al gueto de lo femenino, puesto que su formación social no estuvo marcada por una diferencia de género.



Fig. 11. Retraro Käthe Kollwitz, (1933).

Referencias

- ADMIN (22 de abril de 2021). Käthe Kollwitz: Del realismo crítico al expresionismo más duro. *Trianarts*. <https://trianarts.com/kathe-kollwitz-del-realismo-critico-al-expresionismo-mas-duro/#sthash.enFmfdie.dpbs>
- Alvarado Lang, C. (1989). *Valuarte del grabado mexicano*. UNAM.
- Barrios, J. L. (2010). *Atrocitas fanscinans. Imagen, horror y deseo*. Universidad Iberoamericana.
- De Micheli, M. (2000) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. (P. Linares, Trad.). En Sanchez-Gijón, A. (Ed.) Alianza. (Obra original publicada en 1959)
- Elger, D. (1993) *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. Taschen Benedikt.
- Fernández, T; Tamaro, E. (2004). *Biografía de Käthe Kollwitz*. Biografías y Vidas <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kollwitz.htm>
- Márquez, H. (2013). *Ecatepec, un espacio propicio para la integración de obra gráfica*. UNAM.
- Martínez, J. (2008). *Un ensayo sobre grabado: a principios del siglo XXI*. UNAM.
- Nuñez, M. (2008) La mujer-artista y sus circunstancias: Käthe Kollwitz. *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, 20, 389-407.
- Ramírez, M. H. (diciembre de 2016). El feminismo y el pacifismo en tiempos de la Gran Guerra europea (1014-1918). *Trabajo social*, (18), 27-42.
- Soriano Ballesta, D. (2020). *Desnudo ante la muerte. La ilustración como punto de encuentro entre la gráfica y los procesos digitales*. [Trabajo de fin de grado]. Facultad de Bellas Artes De San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

Figuras

Fig. 1. *Retrato de Käthe Kollwitz* (1927), por Hugo Erfurth. https://commons.wikimedia.org/wiki/K%C3%A4the_Kollwitz#/media/File:K%C3%A4the_Kollwitz_um_1906.jpg

Fig. 2. *Retrato de Käthe Kollwitz* (1931)

<https://revistaophelia.com/kathe-kollwitz-alemania/>

Fig. 3. *Retrato de Käthe Kollwitz* (1927), por Hugo Erfurth. https://commons.wikimedia.org/wiki/K%C3%A4the_Kollwitz#/media/File:K%C3%A4the_Kollwitz_um_1906.jpg

Fig. 4. *Museo de Käthe Kollwitz en Berlín*

<https://timesofindia.indiatimes.com/travel/Berlin/Kthe-Kollwitz-Museum/ps44858662.cms>

Fig. 5. *Las madres* (1922). Xilografía

<https://es.wahooart.com/@@/8XYD5T-Kathe-Kollwitz-el-madres>

Fig. 6. *Hoja recordatorio en memoria de Karl Liebknecht* (1919).

<http://www.laizquierdadiario.com/Kathe-Kollwitz-en-el-mundo-de-las-atrocidades>

Fig. 7. *El sacrificio* (1923)

<https://es.wahooart.com/@@/8XYD5W-Kathe-Kollwitz-El-sacrificio>

Fig. 8. *La viuda II* (1922)

<https://es.artsdot.com/@@/8XYD5Y-Kathe-Kollwitz-La-Viuda-II>

Fig. 9. *Mujer orando* (1892) <https://www.pinterest.es/pin/410320216050086259/>

Fig. 10. *Käthe Kollwitz: Mujer con hijo muerto* (1903). Grabado calcográfico, aguafuerte.

<https://www.grada.es/mujer-con-nino-muerto-de-kathe-kollwitz-grada-143-inmaculada-gonzalez/blogue-ros/inmaculada-gonzalez/>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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.



Panorama actual de las mujeres en la ilustración. Desarrollo de imagen profesional en la interactividad del ciberespacio

*Daniela Velázquez Ruiz**

*María Trinidad Contreras González***

*Magda Villaseñor Contreras****

Resumen

El presente artículo aborda desde una aproximación etnometodológica, la práctica de mujeres ilustradoras mexicanas, atendiendo la contextualización de ese ejercicio profesional y laboral desde la economía naranja al fundamentarse dicha actividad en la propuesta creativa. A su vez, la discusión de los resultados obtenidos por el acercamiento con las ilustradoras, permiten la reflexión de elementos referentes a la interactividad en el ciberespacio, como campo laboral en la inmersión de redes sociales y la construcción de la imagen personal como ilustradora, a partir de la retroalimentación e intercambio con el usuario.

Se aborda la trascendencia del ejercicio profesional de las ilustradoras y su proyección ante los contextos emergentes, como ocurre

con el ciberespacio y con las comunidades virtuales que determinan posturas sociales ante problemáticas específicas e influyen en la configuración de la imagen personal de la mujer ilustradora.

*Doctorante en Diseño por Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño. Universidad Autónoma del Estado de México.

Mail: danielavelazquezruiz@gmail.com

**Doctorante en Diseño por Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño. Universidad Autónoma del Estado de México. Mail: trinadg@hotmail.com

***Doctorante en Diseño por Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño. Universidad Autónoma del Estado de México.

Mail: magda.villasenor@gmail.com

Introducción

El término Economía Naranja es utilizado con frecuencia en América Latina, dicha expresión representa un conjunto propio de aquellas actividades fundamentadas en la creatividad (Buitrago & Duque, 2013), y es el equivalente a la Economía Creativa (Howkins, 2002). Suministrar nuevos bienes y servicios, así como mejorar los ya existentes, requiere agregar valor para los consumidores. En este tipo de economía, la incorporación de la creatividad se establece como el principal insumo para generar un valor económico.

Los avances tecnológicos han acrecentado la disponibilidad de los recursos digitales, transformando la forma en que se generan, difunden y utilizan múltiples obras creativas. Estos han hecho que los productos culturales sean más accesibles, han desafiado los modelos comerciales establecidos, el sistema de derechos de autor, y han borrado la frontera entre productores y consumidores. El impacto de la digitalización del sector creativo, ha reducido los tiempos y los costos de producción, incluso aspectos más relevantes como la reducción en las brechas de género para los profesionistas creativos.

La propagación de software y herramientas digitales disponibles para la producción de contenido creativo ha incrementado su distribución a través de medios de comunicación de masas, tales como las redes sociales —que son utilizadas con creciente frecuencia—. Nos encontramos, por lo tanto, en una encrucijada, en la que la experiencia tradicional del arte físico, está migrando hacia un entorno intangible, como lo es el ciberespacio. El diseño y el arte han entrado en la era de las redes sociales. Instagram tiene las tasas de participación más altas de todas las plataformas de redes sociales, el 48% de los compradores de arte utilizan esta plataforma (Hiscox, 2017).

Las redes sociales se utilizan cada vez más para crear directamente o planificar contenido creativo. La ecología de los medios cree que estos son la extensión de los sentidos humanos de cada época, y la principal razón del cambio social es la tecnología

de la comunicación (Akanen, 2007). McLuhan (1996) sostiene que los medios son extensiones del ser humano y la interactividad es la característica típica de Internet, por lo tanto, las agrupaciones sociales de pertenencia encuentran en el ciberespacio la posibilidad de tener una participación digital, profundizando y democratizando el intercambio entre los actores pertenecientes a estas redes digitales, desdibujando los límites en conceptos como “profesional”, “personal” y “público”.

Específicamente, este texto se centra en las mujeres que despliegan la ilustración como actividad creativa, y en el cómo los recursos digitales han modificado su mercado laboral, proporcionando nuevas alternativas dentro de la *economía naranja* a las mujeres que proyectan nuevas posibilidades de conceptualización en torno al género y perfil profesional.

Existe una construcción de la imagen de las ilustradoras, la cual se genera a partir de la manifestación de obras que consolidan reflejos de las diferentes realidades existentes; es aquí en donde trascienden como profesionales al tomar una postura reflexiva y evidenciar situaciones relevantes.

Dentro de los mercados laborales de las redes sociales en el ciberespacio, las ilustradoras han experimentado circunstancias que favorecen su desarrollo profesional, así como personal, propiciando un empoderamiento como resultado de la modificación de sus procesos de trabajo a partir de la digitalización, ya que actualmente, la práctica profesional de las ilustradoras proporciona una comprensión de los cambios desde la introducción del uso de una computadora, la alteración de los procesos de trabajo y los medios de dibujo. Asimismo, la tecnología permite crear y publicar fácilmente contenido visual, manipulando a los espectadores, explotando creencias o influyendo en las decisiones y acciones de las personas. Por lo que, a pesar de que el proceso de trabajo de una ilustración a menudo depende de cómo le gustaría al ilustrador construir su imagen, se deben tomar en cuenta todos aquellos elementos que, a través de la apreciación del contexto, influyen en este.

Finalmente, se realiza un análisis de cómo las redes sociales han sido para un grupo de ilustradoras mexicanas una herramienta poderosa para establecer una identidad personal, construir su imagen y destacar en la industria creativa. La marca personal en las redes sociales se está volviendo cada vez más importante, debido a la multitud de beneficios que aporta a los objetivos comerciales y profesionales. Sin embargo, es muy importante para estas ilustradoras definir lo que se busca lograr con su imagen personal, es decir, establecer objetivos para que las reconozcan por sus habilidades profesionales y personales, mejorando sus posibilidades de descubrir nuevas oportunidades laborales en su campo de trabajo.

Desarrollo

La *economía naranja* o *economía creativa*, está definida por englobar las actividades que transforman ideas en bienes y servicios creativos. (Benavente & Grazzi, 2017).

Dentro de sus principios reconoce a la creatividad y al arte como motores productivos, motivo por el cual, realiza una taxonomía para localizar diversas manifestaciones y, por ende, visibilizar sus esfuerzos desde sus particularidades, teniendo entonces por un lado las actividades tradicionales y artísticas, y por otro, la industria creativa y las actividades de apoyo.

La ilustración, concebida como una de las primeras manifestaciones que acompañó la aparición de la escritura, representó en los jeroglíficos una primera forma de comunicación por sí misma; posteriormente, su uso se implementó como acompañamiento de relatos como fábulas y cuentos. Hoy en día, la tecnología ha abierto un gran campo hacia la ilustración digital, favoreciendo la prensa ilustrada y la publicidad para información y comercialización de productos y servicios.

Desde los fines a los que responde, la ilustración puede considerarse científica, caracterizada para ello por su realismo, así también, existe la ilustración literaria que se manifiesta por su

carácter caricaturesco e imágenes que precisan en el dibujo infantil o fantástico; elementos como el manejo del trazo, color y luminosidad, imperan para la intención del mensaje, es decir; se construye un mensaje icónico a partir de ello.

La ilustración, por lo tanto, implica un ejercicio creativo de libre invención para concluir en el diseño figurativo, disponiendo para ello, elementos que traducen el pensamiento y su apreciación del contexto.

Por lo anterior, es claro que la ilustración, definida como una representación visual, es perteneciente a la *industria creativa*, dado que el valor de su resultado final se debe al contenido creativo.

Ahora bien, sírvase para contextualizar el presente trabajo señalar que la economía naranja es un significativo motor de desarrollo económico a nivel mundial, pues no solo los creadores primarios se benefician del intercambio de su bien o servicio, sino que implica toda una cadena de valor que abarca la inversión, el empleo, la exportación, la exposición y el motor mismo en algunos casos, como engranaje de productividad.

Dado lo anterior, en ningún caso es posible visibilizar al ilustrador (objeto de estudio particular) como una figura en solitario, en menor o mayor medida, este será miembro de una red, misma que posee una compleja gama de interrelaciones que tiene en cuenta aspectos creativos, económicos y sociales, configurándose simultáneamente y de manera recíproca.

Considerar teóricamente un pensamiento de red en la industria creativa del ilustrador, asume, según Hearn, G., Roodhouse, S. y Blakey, J. (2007), que:

- El valor fluye en muchas direcciones y funciona por medio de agrupaciones de redes.
- Las redes son mecanismos ideales para la asignación de recursos y el flujo de información.
- Estructuralmente, las redes facilitan la transferencia de información rápida por un contacto directo entre personas.

- Las redes ayudan a crear información y transmitirla. Cada persona que recibe información en una red la sintetiza y crea nuevas ideas.
- La generación de valor se logra por medio de la manipulación de la información.

En consecuencia, una red para el actor creativo es imperante ya que, a través de dicha estimación, será posible cumplir los objetivos definidos. Estas redes son desde luego las agrupaciones sociales de pertenencia como lo es la familia, un grupo de amigos, colegas, compañeros de trabajo, comunes a intereses particulares, entre otros, no obstante, también son redes, aquellas construidas en el ciberespacio y aperturadas por las plataformas digitales como Facebook, Twitter, Instagram y Whatsapp, las cuales posibilitan el intercambio de información entre personas.

La relevancia que la red social refiere para el actor creativo es fundamental dado que, los vínculos son transmisores de flujos comerciales, de información, de tecnología, de difusión de innovaciones, de apoyo material, económico y de habilidades, de afiliación institucional o política, entre otros, características todas ellas, que permiten al ilustrador configurar su propio ejercicio artístico y diseñístico, así como la distribución tangible o intangible de su contenido creativo.

Construcción de la imagen de las ilustradoras en redes

Bajo una mirada al contexto actual de pandemia y de una representación virtual preponderante, se identifica que las ilustradoras presentan mayor visibilidad como portavoces de problemáticas sociales globales, de elementos detonadores para la generación de conciencia y de cambios de conducta en pro de la sociedad, del ambiente, de la economía y del género de manera particular.

Existe un empoderamiento en torno al papel que representan las ilustradoras, debido a que son generadoras de estímulos visuales que permiten

desarrollar una impronta que se queda inserta dentro del discurso actual y su recordación.

Realizar un trabajo de ilustración conlleva un proceso profundo de investigación y de contrastación de información sobre un tema en particular, para poder así conocer los elementos de mayor importancia y a partir de ellos generar una secuencia cognitiva y de síntesis que se refleje en una selección y manifestación visual específica. Una ilustración contiene un fondo e implica la representación simbólica del pensamiento de una colectividad.

La imagen de las ilustradoras está supeeditada al devenir y a la viralidad virtual que ocurre de forma tajante y deja por completo en descubierto la postura de quien diseña el gráfico expuesto; el reconocimiento y/o validación de esta, también se encuentra condicionado a la segmentación de la audiencia que recibe el mensaje y que realmente lo decodifica creando una significación y un sentido de este. La complejidad de una ilustración versa en mayor medida en generar una coherencia o consistencia entre la intencionalidad del mensaje y la representación y técnicas elegidas; en donde la imagen:

...es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen (Belting, 2007, p. 14).

La colectividad asume un consenso en la validación de identidades; sin embargo, dicha generalización transgrede la posibilidad de evidenciar todas las problemáticas profundas de la sociedad. El mostrar por medio de la ilustración algún problema genera cierta incomodidad y forzosamente determina una división de posturas.

Las ilustradoras son actores determinantes para una mayor accesibilidad a la información, debido a que una ilustración permite comunicar información y acontecimientos trascendentales con una carga reflexiva importante sin que sea determinante el perfil psicográfico del lector o receptor. Una ilustración puede ser leída desde diferentes

contextos; sin embargo, existen códigos específicos en las formas y colores que pueden transmitir un consenso generalizado para que sea factible generar una significación desde el constructo social.

Metodología

El presente estudio se fundamenta en un marco cualitativo, el cual, en esencia, busca explicar y comprender el significado de las interacciones de un individuo o grupo, con el entorno ante un determinado fin. De tal modo que para entender el fenómeno que representa la imagen construida de la mujer ilustradora a partir de su ejercicio laboral en el ciberespacio (específicamente en este trabajo), se parte desde los postulados de la etnometodología.

Álvarez-Gayou (2019), señala que la etnometodología se aboca al estudio de las habilidades prácticas, lingüísticas y de interacción que las personas usan para resolver situaciones de la vida diaria.

Esta metodología permite que a través de la observación y registros particulares se pueda evidenciar cómo es que se forja la construcción social a través de los esfuerzos diarios, es decir, conduce la reflexión sobre las acciones que día a día ejecutan las mujeres ilustradoras para interactuar con sus espectadores y/o clientes, desplegando entonces dinámicas en sus redes sociales dentro del espacio virtual, lo que conlleva primeramente a la obtención de referentes contextuales más adelante proyectados en su ilustración, así como la visibilidad y aceptación o rechazo que con la interactividad asumen.

A través de este acercamiento metodológico, es posible entonces, contemplar los procedimientos prácticos en el quehacer ilustrativo, partiendo siempre de un objetivo particular, en donde por lo tanto el punto de interés pertinente a este estudio, es el enfoque en cómo los miembros de determinado grupo de interés se comporta, reproduce y logra un sentido estructurante social, quedando claro que el valor más allá de la experiencia propia del actor, recae en la interacción con el espectador (usuario de redes), dicho ello y tal y como cita Ál-

varez-Gayou (2019), los significados dependen del contexto, lo que a su vez define que los objetos (ilustraciones), tienen un significado indeterminado si es que no se encuentran inmersos en un contexto que les legitime de pertinencia.

Ahora bien, basados en los principios de la etnometodología se realizó el acercamiento con las actoras clave mediante pláticas cotidianas, obteniendo registros para análisis y reflexión de la secuencialidad del quehacer ilustrativo y el intercambio con el usuario en las redes sociales.

Katayama (2014, p. 46) refiere el modelo conceptual inductivo, mismo que es pertinente a este análisis ya que como el autor afirma, enfatiza en el “contexto del descubrimiento”, en donde particularmente en este caso, permite la contemplación de una relación entre el sujeto dígase mujer ilustradora y el objeto, considerado como la ilustración resultante.

El recurrir a dicho modelo conceptual inductivo, permitirá más adelante, la discusión de los elementos obtenidos, detonantes tanto de la práctica diseñística de la mujer ilustradora como de los objetos resultantes en dicho ejercicio profesional.

A continuación, se presentan los registros obtenidos de las ilustradoras con quienes se tuvo el acercamiento para el abordaje de su práctica de diseño, así como sus perspectivas referentes a la interacción con el usuario en el ciberespacio.

Figura 1.

Profesión: Diseñadora Gráfica / Ilustradora

Edad: 34 años

1. Referente a la práctica del diseño y el contexto:

El diseñar y el ilustrar son dos conceptos que parecen estar separados; sin embargo, para mí el diseñar es el tronco fundamental para poder desarrollar mis ideas antes de ilustrar, para poder desarrollar un trabajo me baso en el entorno general, en ver qué es lo que deseo ilustrar y de qué manera otros artistas, ilustradores o incluso diseñadores

han abordado el tema y de qué manera lo pueden ver y tomar desde diferentes puntos de vista.

Jamás me consideré como una ilustradora en forma, sin embargo con el paso del tiempo he descubierto que el poder dibujar o transmitir un mensaje a las personas a través de dibujos es una forma de sentir, percibir y ver al mundo desde una perspectiva diferente, la motivación realmente nace desde el momento en que una ilustración o diseño les gusta a las personas, cuando me llegan mensajes incluso de niños que dicen que gracias a mis ilustraciones quieren dibujar, o sienten que un producto que han adquirido les pertenece, les hace sentir identidad.

El saber que aquello que haces no únicamente le gusta a las personas que amas y que son parte de tu mundo es un extra de energía, y quieres saber más, conocer más y adentrarte en un mundo que te enseña visiones del mundo que te pueden enriquecer en todos ámbitos.

2. Referente a la interactividad en el ciberespacio:

Siempre he tomado las redes como medio de promoción, al principio me costó mucho trabajo exponer los dibujos que realizaba debido a que me daba miedo caer en los comentarios negativos, las críticas, el saber que quizá mi trabajo no era del agrado de todas las personas, sin embargo una vez que decidí exponerlo abiertamente me di cuenta que muchas veces aquello que tenías guardado y que decides exponer y algo tan personal como es una ilustración te da una apertura a conocer, a interactuar y saber que hay gente en otros lugares y quizá fuera de tu entorno y puedes enriquecer todo lo que haces y que tu trabajo puede abarcar hasta donde tu decidas (personas, lugares, mentalidades).

A mí la red me ha permitido ampliar mi visión, ver hacia donde puedo dirigirme, qué más puedo ofrecer y de qué manera abordarlo, he tenido la oportunidad de colaborar o incluso interactuar con ilustradores que admiro de manera internacional y me ha hecho darme cuenta que el primer paso

es arriesgarse, hay una frase que me encanta que dice “El no, ya lo tienes ganado” y efectivamente así es.

3. Respecto a la construcción de imagen personal como ilustradora en el espacio virtual:

En este caso mis ilustraciones tienen un nombre llamado “Bolita” y Bolita nace desde que tengo memoria, Bolita es una abstracción de la Daniela que nace, de aquella que solo hace, que no es tan rígida o cuadrada con su forma de vida, aquella que es espontánea y que puede agregar una gran paleta de colores en una ilustración o simplemente hacer trazos sencillos pero que sienta que expresan lo que ella siente en ese momento, aquella Daniela que juega, que aprende, que no tiene miedo, que es más extrovertida pero a la vez que puede agregar miles de detalles en un solo dibujo o solo uno pero hasta que el dibujo no le haga un “check” en su cabeza no se siente a gusto.

Ilustrar para mí no es un negocio, un trabajo o una obligación, sino es algo que sale, que me permite explotar y ser una mejor versión tanto como diseñadora como persona, me hace sentir pasión y me siento completa.

Figura 2.

Profesión: Diseñadora Industrial

Edad: 34

1. Referente a la práctica del diseño y el contexto:

Para mí, en un inicio la ilustración no era parte de mi práctica profesional. Probablemente por mi formación como diseñadora industrial, en donde el producto desde su concepción es tridimensional, no veía mis dibujos como un producto, de hecho, ilustraba como pasatiempo más que por cuestiones laborales. Podríamos decir que mi contexto me influenciaba para que yo misma minimizara mis habilidades y competencias, y no tomara en cuenta a la ilustración como parte del diseño. Sin embargo, cuando comienzo a salir de mi contexto laboral inmediato, el cual estaba mediado por la producción, maquinaria, materiales, producto

terminado, etcétera; y me introduzco a un contexto del diseño mucho más conceptual, en donde no se requieren tantos recursos materiales, me di cuenta de que el proceso de diseño seguía estando presente. Fue ahí, en donde me percaté de que la ilustración, aun cuando se haga como pasatiempo, tiene un proceso diseñístico, que no puedes obviar si quieres obtener un buen resultado. Ahora bien, volviendo a la cuestión del contexto, ahora a la inversa, cuando la ilustración es parte de tu trabajo, la ves de manera distinta. Es decir, anteriormente ilustraba lo que a mí me gustaba, ahora tengo que pensar en mi contexto, ya que es en donde se va a consumir mi producto. Es muy importante analizar qué es lo que mi contexto está requiriendo y cómo puedo generar un impacto positivo en él, para poder emitir una solución. Ya no lo veo como “dibujar bonito”, sino como cualquier disciplina del diseño, en donde el objetivo principal es satisfacer una necesidad, tomando en cuenta el contexto, en este caso es a través de una ilustración.

2. Referente a la interactividad en el ciberespacio:

Como comenté anteriormente, mis actividades laborales pertenecían a un contexto muy tangible, en donde tú estás directamente en constante interacción física con proveedores, maquiladores y clientes. Entonces, cuando decidí que ese entorno no me estaba dando las condiciones de crecimiento que yo buscaba, comencé a explorar alternativas. En el ciberespacio encontré el contexto que me permite interactuar libremente, es un espacio en donde la interacción y la retroalimentación a tu proceso de diseño es constante. Al mismo tiempo que tú estás generando contenido, también estás consumiendo contenido de otras personas creativas que ayudan a mejorar tus procesos, pero también te inspiran a querer impactar a más gente. En lo particular, esta interacción me ha llevado a crecer como ilustradora, y aunque tal vez es un entorno que se basa en los números, cosa que hasta el momento no me favorece, me parece que me ha hecho mejorar en muchos aspectos personales y profesionales. Sin duda alguna, esta interacción

tan directa me ha convertido en una mejor diseñadora e ilustradora, comenzando por el hecho de sentirme capaz de llamarme así.

3. Respecto a la construcción de imagen personal como ilustradora en el espacio virtual:

Este es un tema muy complejo para mí, no sé si es generacional o simplemente es una cuestión de personalidad, pero me ha costado mucho trabajo generar una imagen dentro del espacio virtual. En principio comencé con mi perfil personal, obviamente en este perfil tengo a las personas que conozco en la vida real. Entonces mi práctica profesional estaba muy ligada a opiniones subjetivas, si les caía bien les gustaba mi trabajo, y si no, pues ni lo tomaban en cuenta. Al observar eso, decidí generar un perfil profesional, dedicado exclusivamente a mis ilustraciones. La respuesta fue favorable, conseguí una interacción mucho mayor, y esto ha influido en la mejora de mi contenido. Dedico más tiempo al proceso de diseño, pero a un proceso mucho más digital. Yo siento que mi imagen como ilustradora ha cambiado, me percibo más segura y más profesional. Pero a mi parecer, la imagen dentro del entorno digital es una imagen mucho más dinámica y que debe estar en construcción permanente.

Figura 3.

Profesión: Artista Visual

Edad: 52

1. Referente a la práctica del diseño:

Propiamente no diseño desde el diseño. Cuando el diseño es parte de lo que produzco está relacionado con la producción, planeación y proyección en los libros de artista. Así pues, las ilustraciones (obras) que conforman un libro de artista responden a varias circunstancias; por ejemplo: las cualidades formales, las dimensiones, los medios, las técnicas. Todo ello se entrelaza para generar o no un discurso visual, una narrativa. Cabe decir que cada obra no está dada como ilustración o como parte de otro producto gráfico. Es circuns-

tancial ser parte del libro. Básicamente todo mi entorno está en las obras gráficas. Lo cercano y lo lejano. Lo tangible y lo intangible. No hay algo en especial que motive, la creación al hacerla es lo más motivante.

2. Referente a la interactividad en el ciberespacio:

Ahí la experiencia es casi nula. La obra que produzco no tiene un espacio cibernético. Sin embargo, por terceros, un par de obras han trascendido a ese espacio. Las obras no se venden. No se difunden. Son parte de un producto de diseño que difunde, comunica o informa. Las plataformas o redes sociales son útiles y funcionales. Son el medio de comunicación inmediato en el cual una mayoría de la población tiene acceso. Lo positivo de las redes sociales es la rapidez para su consulta. Tan rápidas que en ello está también su volatilidad.

3. Respecto a la construcción de imagen personal como ilustradora en el espacio virtual:

No tengo experiencia en ello. Pero hace poco se hizo una publicación de mi obra, y lo que esa publicación proyectó fue que soy una artista de la periferia con perspectiva de género. Y pues, desde la creación de la obra nunca pensé en ser de periferia y mucho menos con esa tendencia. Sin embargo, en la obra que se llegó a compartir por el Facebook el motivo que se observa es de figuras femeninas. No con ello deseo crear una imagen. Pero ante ello, la lectura que se hace de la imagen conlleva a una categorización, a veces incorrecta.

Figura 4.

Profesión: Diseñadora Gráfica

Edad: 43 años

1. Referente a la práctica del diseño:

Yo la verdad no entiendo a quienes ilustran “aventándose” a dibujar y dibujar y dibujar a ver que sale, mi proceso es mucho más metódico, antes de siquiera tocar el lápiz paso por un proceso de interiorización y comprensión, debo saber exactamente cómo busco que se vea el mensaje expresado

a través de la imagen, es mucha experimentación en mi mente incluso mientras hago otros procesos mecánicos que favorecen mi pensamiento creativo, como tejer, por ejemplo.

El ilustrador marca su propia línea de trabajo, podemos hacer algunos trabajos solo por gusto, por crecimiento personal con el objetivo de hacer un portafolios exactamente de lo que queremos hacer por paga. Disfruto representando la naturaleza y los animales, dar expresión a los personajes es algo que hago de manera muy consciente, disfruto creando pequeños detalles que enriquecen las escenas. En el sentido de la satisfacción personal definitivamente tiendo más al área del arte que del diseño, ya que lo que dibujo me hace feliz.

2. Referente a la interactividad en el ciberespacio:

Hasta hace relativamente poco tiempo no había hecho uso de mis redes sociales como un instrumento de autopromoción, en parte por no darle mucha importancia, pero principalmente porque me apenaba el estar insistiendo a mis contactos con que vieran mi trabajo, pero estaba muy equivocada. El promover mi imagen como ilustradora en redes me abrió un nuevo panorama de posibilidades, generó más interacción con mis anteriores contactos y nuevas relaciones laborales, además de la posibilidad de trabajos emocionalmente más significativos ya que he podido trabajar en proyectos entrañables para gente a la que estimo. Además, sería en vano negar que los comentarios y apoyo de mis seres queridos (que regularmente ni se enteraban qué trabajo hacía) me generan una especie de combustible que me impulsa a crear más, a mejorar, a tener más y más ideas.

Ciertamente al exponer en redes nuestro trabajo también corremos el riesgo de la crítica destructiva, ya que es un hecho que el público puede ser más agresivo en comentarios escritos protegidos por el anonimato, pero por un comentario negativo puede haber cientos o miles de reacciones positivas, que también por las características propias del medio son más abiertas y expresivas de lo que serían en una interacción en vivo.

El aspecto más difícil o negativo que encuentro es la adicción para obtener reacciones, hay que tener una seguridad, autoestima y madurez para no caer en la persecución absurda de “likes” y comentarios o en la frustración al no obtenerlos, no es como exponer en una galería donde solo unos pocos comentarán y quizá escriban reseñas, en redes el apoyo es muy diferente, genera dopamina y excitación al llegar a tantos ojos simultáneamente. Además, hay que fijar objetivos muy claros: ¿Para qué expongo mi imagen como ilustradora? ¿Qué es lo que deseo obtener? ¿Vendo algo? ¿Qué es y cómo concretarlo?

3. Respecto a la construcción de imagen personal como ilustradora en el espacio virtual:

Mi imagen virtual como ilustradora es una abstracción de mi “yo total”, involucra la Judith que trabaja, la que se divierte, la que comparte y comunica, pero es mucho más controlada que la imagen que cualquiera tendría en redes mostrando a donde viaja, que come o con quién está, son creaciones más conscientes, controladas, no hay imágenes por impulso u oportunidad espontánea.

Soy más cuidadosa en filtrar qué publicar y que no de mi trabajo porque es tan importante como el hecho mismo de ilustrar, hay un mensaje y un modo de emitirlo.

En resumen, con la presencia de mi trabajo en espacios virtuales he podido encauzar mejor mi carrera como ilustradora, han aumentado mis oportunidades laborales, he trabajado en una imagen laboral mejor definida y además es muy gratificante.

Figura 5.

Profesión: Artista Plástica y Tatuadora

Edad: 32 años

1. Referente a la práctica del diseño y el contexto:

Aquí voy a separar un poco la producción propia y los tatuajes que me piden. Mis dibujos y la propuesta que quiero despuntar es a partir de recuerdos, sueños, inspiraciones y cosas vivencia-

les. Tengo bombardeo de imágenes todo el tiempo. Claro que también soy una persona de inspiraciones, el hecho de componer un dibujo análogo con lo digital y después llevarlo a la piel para mí es un reto personal, al embarcarme en tres medios o canales diferentes y que tenga un sello personal. He decidido este año ponerme metas aterrizables, y que se pueda llegar a algo más artístico utilizando el lienzo, que, en este caso, para mi medio de trabajo es la piel. Es gratificante cuando logras que tu propuesta de dibujo o garabateo y rayones guste al contexto que te rodea.

2. Referente a la interactividad en el ciberespacio:

Las redes sociales, la verdad, a mí me han ayudado mucho, como manera de catálogo y a manera de carta de presentación. Es una realidad, y más “encuarentenados” en donde todos nos la pasamos conectados y viendo propuestas diferentes todo el tiempo, así que he aprovechado poco, porque creo que me falta demasiado para sacarles jugo, pero me divierto bastante y aprendo cosas nuevas cada día.

Antes me obsesionaba cada mañana por publicar en todos los grupos de Facebook, ya no lo hago por falta de tiempo. Ahora esa gente que vio de alguna manera mis publicaciones es la que ahora me recomienda, y eso es bonito.

3. Respecto a la construcción de imagen personal como ilustradora en el espacio virtual:

No he logrado al cien una imagen como me gustaría. Ahora me presiono y motivo un poco cada día dibujando más. Antes, por falta de tiempo, y no saber delegar ciertas tareas, ya no tenía energía; pero ahora que he tenido más libertad y soy más organizada, puedo recrearme y ser más consciente del estilo y del sello particular del dibujo y tatuaje. Eso me da un panorama de qué público es al que quiero llegar.

Dado lo anterior, los resultados obtenidos conllevan a un estudio que favorece la discusión y reflexión del contexto actual de la mujer ilustradora, su inmersión y su proyección personal en el

campo laboral, específicamente para los objetivos del presente estudio, desde la relación con el uso de las plataformas digitales, premisas abordadas a continuación.

Discusión

Desde la *economía naranja*, son observados los emprendimientos en donde los creativos normalmente buscan independencia por el carácter profundo y personal de su objeto de diseño, las mujeres ilustradoras entrevistadas, refieren además el tema de la motivación como elemento diferenciador en su proceso creativo como lo señala la Mujer Ilustradora correspondiente a la Figura 1.

En la ilustración, la creación artística denota valores diferenciales considerados en la industria creativa, como lo son los valores estéticos, espirituales, sociales, históricos, simbólicos y de autenticidad.

Posterior a ello, sigue la comunicación del producto creativo, dígame la ilustración, misma que puede abarcar intereses y objetivos laborales y de retribución económica, para lo cual se definen estrategias para construir la relación entre el público, (espectador, seguidor o consumidor) y en este caso, la mujer ilustradora; ello permite una relación que pueda ser mantenida y observada en el tiempo, representado, por lo tanto, sostenibilidad para el sector naranja.

Ahora bien, en la difusión del producto creativo, es necesario re-pensar la comunicación referente a los pensamientos lineales y estructurantes, para ello, requiere de una gestión de contenidos respecto a la congruencia de la comunicación de valor, algunos medios para este fin son por ejemplo las redes sociales y los blogs, he aquí la incidencia del marketing cultural, el mismo que deberá equilibrar el valor creativo de la ilustración en sí misma, con la gestión comercial.

En este espacio de comunicación y para fines comerciales en la virtualidad, surgen interconexiones que van más allá de los objetivos particulares a la difusión y venta, de manera compleja, la

reciprocidad en la interconectividad abona elementos y cualidades que construyen la propia imagen de la mujer ilustradora.

Respecto a lo anterior, es posible identificar que el trabajo de las ilustradoras entrevistadas, de forma intencional o no, se encuentra expuesto a la interpretación de diferentes públicos; es decir, que todo trabajo ilustrativo inevitablemente proyecta una imagen del profesional que lo ejecuta. No obstante, podemos deducir que dicha imagen no siempre es la que se pretende lograr. En el contexto del ciberespacio existen otros elementos que influyen en la construcción de ésta, uno de los más importantes parece ser el alcance que se pueda llegar a tener a través de las interacciones, es decir, los seguidores, los “me gusta”, las menciones, entre otros; datos estadísticos que validan la imagen de las ilustradoras.

De esta manera, el ciberespacio ha modificado las prácticas creativas. Las ilustradoras correspondientes a las Figura 5 y Figura 4, dejan claro que ahora tienen que ser más conscientes y controladas en el proceso de ilustrar, debido a que deben emitir un mensaje claro a una audiencia crítica. Dentro de esta conciencia, existe una interiorización de la retroalimentación que les brinda el contexto, la ilustradora correspondiente a la Figura 2, sugiere que es una interacción en ambos sentidos, que brinda la posibilidad de generar dinamismo en el proceso, basándose en los conocimientos y experiencias adquiridos a partir de la interactividad en el ciberespacio.

Las representaciones sociales de las ilustradoras han sido pregnantes con el paso del tiempo y justamente ante el contexto actual, se ha logrado un empoderamiento del gremio y del género, entendiéndose al empoderamiento como aquella “orientación valórica [...] que implica un tipo de intervención comunitaria y de cambio social que se basa en las fortalezas, competencias y sistemas de apoyo social que promueven el cambio en las comunidades” (Silva y Martínez 2004)

El juego de roles a partir del empoderamiento ha cambiado, ya sea que se homologara de

acuerdo al género o que se adaptara por la proyección y especialización profesional, en donde resulta interesante validar, como menciona la ilustradora correspondiente a la Figura 3 dentro de sus aportaciones para esta ponencia, que en una ilustración las cualidades formales, las dimensiones, los medios y las técnicas se entrelazan para generar un discurso visual o una narrativa; sin embargo, con o sin intención, en algún momento el trabajo de ilustración puede estar expuesto en el ciberespacio, generando lecturas diversas que en ocasiones pueden resultar incorrectas. Caso coincidente con la ilustradora correspondiente a la Figura 4, es posible identificar que la ilustración proyectada en el ciberespacio corre el riesgo de la crítica destructiva, por lo que se debe tener claridad en el propio autoconcepto profesional para que los comentarios externos no desestabilicen el desempeño y seguridad individual y colectiva.

Conclusiones

El papel de la ilustración en el ciberespacio permite la ruptura del anonimato del creativo mismo, siendo este el lugar en donde se posibilita una serie de abusos colectivos que bajo constructos sociales que no corresponden a los hechos actuales, consolidan diversos tipos de violencia, por ello, una de las tantas tareas de las ilustradoras, es incitar al lector a la reflexión constante, permitiendo así generar presencia en espacios no imaginados y de suma trascendencia para la colectividad.

La accesibilidad a la información desde diferentes niveles reflexivos, permite que la realidad social y la imagen de las ilustradoras se vincule a la voz del género y su capacidad pensante. Es así como las ilustradoras no solo permiten la viralización de sucesos relevantes, sino que también en esa exposición constante de ellas mismas y de su postura ante cada suceso, muestran y develan lo que ellas son, construyendo en cada gráfico su propia imagen y con el paso del tiempo su reputación.

Desde las directrices de la economía creativa, se debe seguir apuntalando por la protección

de la propiedad intelectual, solo así las ilustradoras podrán seguir promoviendo su talento, compensado por la retribución económica de sus obras, no menos importante los valores que su práctica artística arroja y por la cual, los creadores tienen derecho a la protección de sus intereses morales al tener la libertad de cultura, de discurso y de creación, dado que el material semiótico de intercambio, dígame el discurso y la narrativa, elementos que sin duda al ser transportados a través de la ilustración, pueden ser interceptados, reinterpretados y transformados por los agentes, cualidad que propicia la construcción de la imagen del ilustrador como ente creativo, poseedor de características de pensamiento, sensibilidad, reflexión y reinterpretación, definiéndose entonces como individuo a través de dicho ejercicio ilustrativo.

La imagen de las ilustradoras en las redes se encuentra supeditada al imaginario colectivo, en donde la posibilidad de interacción “frente a frente” resulta poco viable evadiendo así los filtros que diluyen las opiniones directas y tajantes sobre un trabajo o ilustración en particular. El papel actual de las ilustradoras se enfrenta a un doble reto en donde cambian paradigmas en torno al género femenino, la capacidad de opinión y la representatividad social, además de ser las encargadas de manifestar una postura específica.

La imagen de las ilustradoras converge en la representación del empoderamiento femenino, bajo una postura crítica, propositiva y audaz, dando cara ante las problemáticas sociales actuales con discursos que permitan encontrar puntos de diálogo, solución y/o mejora ante las condiciones de crisis. Aquello que puede ser analizado y calificado, podrá ser en mayor o menor medida mejorado.

En términos de imagen, el reconocimiento de cualquier crisis bajo un discurso coherente permitirá una proyección que vincule diversos contextos bajo la posibilidad de ubicar áreas de mejora. La imagen de las ilustradoras trasciende en el tiempo, porque deja huella de los hechos sociales que nos acontecen y permiten la construcción de diversas realidades.

Referencias

- Akanen, E. (2007). *Branding the Teleself: Media Effects Discourse and the Changing Self*. Lanham: Lexington Books.
- Álvarez-Gayou, J. (2019). *Cómo hacer investigación cualitativa*. México: Paidós Educador
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz Conocimiento.
- Buitrago, F., & Duque, I. (2013). *La economía naranja. Una oportunidad infinita*. Washington: IDB.
- Hearn, G., Roodhouse, S. y Blakey, J. (2007). De la Cadena de valor a la ecología creadora de valor. *Revista Internacional de Política Cultural*. 13(4), 419-436.
- Hiscox. (2017). *Hiscox Online Art Trade Report*. Bermuda: Hiscox.
- Howkins, J. (2002). *The Creative Economy. How people make from idea*. Penguin Group.
- Katayama, R. (2014). *Metodología y Estrategias de la Investigación Cualitativa*. Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Paidós.
- Silva, Carmen, y Maria Loreto Martinez. (2004). Empoderamiento: Proceso, Nivel y Contexto. *Psykhé (Santiago)* 13(2), 29-39. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22282004000200003>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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.



Importancia del papel de la mujer en la historia del diseño de Joyería

*Javier Olivera Méndez**

Resumen

El presente documento muestra una breve cronología de la presencia de la mujer en la historia de la joyería, sin querer pretender que las mujeres que se mencionan son las únicas o las más importantes, solamente menciono a algunas de las muchas diseñadoras que se han dedicado a esta actividad y que de alguna u otra forma han dejado escrito su nombre en sus anales. Traté de escribir esta breve crónica desde el inicio de la propia historia de la joyería, a veces encontrando documentos, imágenes y vestigios que ayudan a la narrativa y otras veces tratando de unir los puntos y llegar a conclusiones de algo que se fue perdiendo con el tiempo. Estas conclusiones las realizo después de leer a varios autores y mirar la propia realidad que vivimos hoy en día, en donde los nombres de los diseñadores son apagados, omitidos o menospreciados, lo que dificulta el registro y valoración de sus trabajos.

Palabras claves:

Mujer, Diseño, Joyería, Orfebrería, Historia, Bisutería.

*Es diseñador industrial por parte de la Universidad Anáhuac y Maestro en Educación por la UNITEC. Ha realizado varios proyectos internacionales y ha dedicado parte de su carrera a la docencia donde ha recibido varios reconocimientos a la “Excelencia Académica”.

Antecedentes

Como lo mencionó Andrea Branzi (2010), “aunque han existido sociedades sin ciudades ni arquitectura, nunca ha existido una sociedad sin joyas” (p.71).

La joyería ha estado presente en la historia de la humanidad desde su inicio. Frayer (2020) analizó los hallazgos de Dragutin Gorjanovi-Kramberger en el norte de Yugoslavia en el año de 1899, y logró identificar algunas de las piezas ornamentales más antiguas de la humanidad en la forma de garras de águila perforadas y utilizadas por los primitivos Neandertal, siendo esto un claro vestigio de la fascinación de la humanidad por decorar sus cuerpos por medio de objetos.

Esta fascinación ha llevado a la humanidad a experimentar con distintos materiales, desde los caracoles o piedras que los hombres primitivos encontraban en su camino y utilizaban para crear collares, hasta que comenzaron a utilizar metales como el oro, bronce y la plata y posteriormente las gemas y piedras preciosas. Varios historiadores coinciden que muchas de las más antiguas y largas rutas comerciales tenían como principal fin el intercambio de estos materiales.

El rol de la joyería ha ido cambiando durante la historia, comenzó siendo un valor simbólico en el ámbito de lo sagrado, en el que se utilizaban estos ornamentos como amuletos que podían beneficiar a la salud, a la fertilidad o incluso brindar virtudes y poderes especiales a sus portadores, para posteriormente concentrarse en su rol estético donde sus formas, colores y brillos buscan resaltar las características físicas de aquellos que las utilizan. Lo que es cierto es que a pesar de que son objetos que han estado presentes por milenios, sus características formales o su configuración se han mantenido constantes, por ejemplo, siguen existiendo anillos, collares, aretes y brazaletes, y estos son fácilmente reconocibles como tales.

A pesar de que tanto los hombres como las mujeres les gusta utilizar piezas de ornato, casi siempre con connotaciones simbólicas de poder o de posición social, el papel de la mujer como creadora, como pieza fundamental en la trascendencia de la humanidad, ha sido fuente de inspiración para el diseño de joyas y eso explica el porqué, por lo general, las mujeres utilizan las piezas más elaboradas, complicadas y hermosas que ha creado la humanidad.

En cuanto a la elaboración de la joyería, siempre se asume que el hombre ha ocupado el rol principal en cuanto a su diseño y producción, sin embargo, la historia nos dice que, por la naturaleza de la actividad, la mujer también pudo haber tenido un papel a desempeñar en esta trama.

Tomemos el ejemplo de la sociedad egipcia, explicada por Edwards (2005), en donde nos dice que la mujer tenía el mismo valor y derechos que el hombre, llegando incluso a ostentar el poder como faraón (Hatshepsut, Nefertiti, Cleopatra). Edwards documenta en sus hallazgos, que el matrimonio en el Egipto antiguo era igualitario y por medio de un contrato civil, no oficializado por la religión. Las relaciones entre hombre y mujer eran horizontales, por lo tanto, se compartían responsabilidades en la casa y sus actividades. Se nos habla que la mujer egipcia tenía los mismos derechos del hombre como el de propiedad, herencia y control de su riqueza. En este contexto, la mujer común, no solo tenía el rol de madre, como en todas las sociedades, sino que también se podía dedicar a oficios artesanales, como tejer, elaborar perfumes, entretenimiento, y podemos asumir que también la joyería.

Otro ejemplo lo podemos encontrar en la Grecia antigua, donde a pesar de que los relatos y escritos que nos llegan a la actualidad describen dicha sociedad como primordialmente dominada por el hombre, podemos encontrarnos evidencias de la importancia de la mujer en los oficios, en la artesa-

nía y en las artes, con figuras como las “Musas” o la descripción de las mujeres de Esparta, que tenían derechos y obligaciones similares a las de los hombres. Ridgway (1987) realiza un análisis detallado de diferentes descubrimientos arqueológicos de la Grecia antigua, como son tumbas, jarrones, decoraciones, entre otros, y nos detalla la presencia de la mujer como protagonista no sólo como modelo de las escenas encontradas, si no como patrona,¹ e incluso como productora de varias de estas piezas. Dada esta evidencia en productos artísticos de dimensiones mayores, y a vestigios en vasijas de mujeres dedicándose a actividades como hilado, bordado, y la presencia de imágenes en donde la mujer tiene collares en las manos y no decorando su cuerpo, también es posible, que debió dedicarse a la orfebrería y la joyería.

Edad media

Seguimos nuestro camino por la historia y nos detenemos en la edad media en donde encontramos registros de mujeres dedicadas a la herrería y la orfebrería.² En la biblia de Holkham (anónimo, c 1327-1335), del siglo XIV, podemos encontrar una imagen de una mujer trabajando en una forja.³ También encontramos en el código Manesse (1300), del mismo siglo, la imagen de una mujer que se encuentra ayudando a un herrero, claramente realizando el papel de su ayudante. De igual forma existen registros de los gremios medievales de mujeres inscritas en estas áreas, algunas herederas del negocio familiar, pero muchas otras registradas como independientes, inscritas dentro de los miembros de la “Fraternidad de San Eligio”, patrono de joyeros, orfebres y artesanos.

Dentro del “Libro de Horas” de Étienne Chevalier (1455) podemos encontrar una ilustración que representa a Hedroit forjando los clavos de la cruz de Cristo.

Siglos XVIII Y XIX

Para finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX ya era más común la participación de la mujer en la orfebrería y la herrería, sobre todo en ciudades como Birmingham, Inglaterra. Lindert (1980) registra en su artículo de “English Occupations, 1670-1811” la participación de las mujeres en el área de la manufactura, y posteriormente Burnette (2008), basado en este documento y otros censos, realiza un análisis detallado de la participación de las mujeres en estas diferentes áreas productivas. De este análisis podemos tomar un dato relevante a nuestro tema y es que en el área de manufactura de metales existía una proporción de mujeres trabajando del 6%. Otro dato que encontramos es que dentro de la clasificación de “otras ocupaciones” que incluye orfebrería, cerámica y juguetes, la mujer tiene una participación del 14% para finales del siglo XVIII.

Heal (1972) publicó un extenso directorio de joyeros, y dentro de este periodo encontramos los registros de Elizabeth Pantin (1720–1758) hábil orfebre en oro y plata, propietaria de las marcas⁴ Elizabeth Buteux y Elizabeth Godfrey; Anne Foote, de la que se encuentra registro en el año de 1752 pero sin más datos adicionales, al igual que el registro de Mary Deards activa después de 1765.

En el siglo XIX, nos encontramos con la misma tendencia, el hombre sigue teniendo un papel protagónico no sólo en el diseño de joyería, sino en todas las áreas productivas, pero a diferencia de las épocas anteriores, sobreviven hasta nuestros días documentos, relatos, textos, manuales y otras evidencias que dan testimonio del papel de la mujer en esta área. Analicemos un poco el contexto y el tipo de evidencias que nos llegan de la época:

-
- 1) patrón(a) m. y f. Persona que emplea trabajadores.
 - 2) Orfebrería: labrar objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos.
 - 3) Forja: lugar en donde se da forma con el martillo a cualquier pieza de metal.
 - 4) Los sellos con los que los artistas firman sus obras.

A principios de 1800 Napoleón, trató de devolver a Francia la riqueza y supremacía perdida durante la revolución con una estrategia que iba más allá de lo militar, dictando reglas de etiqueta, estilos y códigos en la moda. Podemos darnos una idea de este periodo gracias a los “Informes sobre la Decoración de Interiores” redactados por Charles Percier y Pierre Fontaine y retomados por el diario inglés “The Art Amateur” (1881).

En esta misma altura, la reina Victoria marcó la pauta para un estilo de diseño y decoración predominante en la sociedad inglesa y que es referenciado como la “era Victoriana” de la cual podemos encontrar un numeroso archivo de información que incluye textos, retratos, e ilustraciones que encontramos de la reina, así como catálogos, ilustraciones, retratos, objetos, e incluso acontecimientos descritos por grandes novelistas como Oscar Wilde. También hay recuento de grandes hitos de la historia como lo fueron las primeras grandes exposiciones mundiales, siendo la primera albergada en Londres en 1851.

Es así como podemos encontrar registros con el nombre de mujeres dedicadas a esta actividad, muchas de las cuales se han convertido en referencia e inspiración de la historia del diseño en general. A continuación, presentaré algunos de estos casos por sus méritos propios, no mencionando parentescos o relaciones que puedan tener, para no generar los mismos prejuicios que por mucho tiempo han padecido.

Iniciamos con dos hermanas, Elena (1822-1886) y Eliza María (1824-1881) Pistrucci, grandes artistas, ambas realizaron hermosas medallas y piezas con camafeo,⁵ en mármol y ónix principalmente, que aún se conservan en grandes museos como el Museo Metropolitano de Nueva York y el Museo Británico.

Seguimos con May Morris (1862-1938), famosa diseñadora, reconocida principalmente por crear bordados de gran belleza y calidad. En el ramo de la joyería, comenzó desde la corta edad de 12 años a realizar sus primeras piezas que fueron

inmortalizadas en algunos retratos hechos de su madre. A pesar de que sus primeras obras fueron realizadas durante el periodo de Arts & Crafts, la mayoría de sus diseños se sitúan en el Art Nouveau, desarrollando joyas con incrustaciones de gemas de gran valor histórico.

Otra artista del periodo Arts & Crafts fue Edith Brearey Dawson (1862-1929) que se especializó en el esmaltado de joyería,⁶ sobre todo de plata, plasmando hermosas imágenes que han perdurado hasta nuestros días. Varias publicaciones de la época halagan sus trabajos a pesar de que no fue la única mujer que se especializó en esta área de la joyería.

Continuamos con otro caso de hermanas, Margaret (1864-1933) y Frances (1873-1921) Macdonald, ambas estudiantes de la escuela de artes de Glasgow, institución pionera en la igualdad al permitir estudiantes de ambos sexos en las mismas clases. Ellas desarrollaron un estilo muy propio, donde mostraban la figura humana alargada y con proporciones místicas. Estas representaciones eran contrarias a los cánones de la altura, e incluso desafiaban las ideas y roles de la mujer de la época. En el campo de la joyería se dedicaron principalmente a la orfebrería de oro y bronce, desarrollando piezas clásicas. Ambas abrirían el “Estudio de las Hermanas de Glasgow” a finales del siglo XIX.

Terminamos este periodo mencionando a otra gran orfebre y esmaltadora, Ernestine Evans Mills (1871-1959), quien estudió el oficio de los grandes maestros de la época. También es recordada como una fuerte activista en pro del voto femenino en Inglaterra.

5) Se llama camafeo a todo relieve obtenido en piedra preciosa, generalmente, de variado color y con delicadas figuras.

6) Es la técnica para crear imágenes con polvos de vidrio finamente triturados y tamizados, que son fundidos sobre el objeto.

Siglo XX

En 1902, la revista “The Studio” publicada en Londres, París y Nueva York, sacó a la venta un suplemento llamado “Modern Jewelry and Fans” con secciones acerca de artistas en Francia, Inglaterra, Austria, Alemania, Bélgica y Dinamarca, donde incluye trabajos de varias mujeres en el ramo, destacando las obras de Annie Alabaster, Kate Allen, Christine Angus, May Brown, Edith Dawson, Margaret Macdonald (estas dos artistas mencionadas anteriormente), Nora Evers-Swindell, Kate Fischer, Lydia Hammett, Dorothy Hart, Elsa Unger, Anna Wagner entre varias más. Esta publicación es un claro ejemplo de la relevancia de las mujeres en esta profesión.

De esta forma entramos al siglo XX, donde a base de lucha, esfuerzo y dedicación las mujeres comenzaron a ocupar los lugares que se les había negado. Podríamos enumerar varios hitos muy importantes y relevantes para la historia de la humanidad que conseguimos gracias a las mujeres, pero trataré de concentrarme tan sólo en el ramo de la joyería.

A principios del siglo XX, comenzó a destacar el uso de joyería de fantasía en el teatro inglés. La revista “The Studio” en su edición de 1906-1907, dedica un análisis al trabajo realizado por la artista Gwendolyn Bishop destacando la gran calidad de sus obras a pesar de ser realizadas con materiales económicos dada la naturaleza del uso que tenían destinado.

Otra mujer que ganó fama por el diseño de sus accesorios y bisutería⁷ fue Gabrielle “Coco” Chanel (1883-1971), una de las mujeres diseñadoras más importantes en el mundo. Con sus diseños deleitó al mundo y creó un nuevo concepto de la moda que perdura hasta nuestros días. En lo que se refiere a la joyería, ella se dedicó principalmente a la bisutería, aunque también diseñó colecciones con piedras preciosas como la llamada “Colección de Alto lujo: Bijoux de Diamants”. Junto con Duke Fulco di Veduggia diseñó la ya icónica “Cruz de Malta”⁸ a base de piedras semipreciosas. Trabajó junto

a grandes diseñadores de joyería cuyos diseños y accesorios de la moda han sido fuente de inspiración en todo el mundo.

Seguimos con la historia de Hattie Carnegie (1886-1956) diseñadora de modas de origen austriaco pero nacionalizada estadounidense, que inició su negocio con el diseño de sombreros, pero dedicó gran parte de su trabajo al diseño de joyas. Fue una de las grandes empresarias que comenzaron a abrir el camino a las mujeres, a pesar de que durante sus años de mayor éxito ella solamente administraba el trabajo de otros diseñadores.

No podemos olvidar a Miriam Haskell (1899-1981) quién fue otra de las primeras diseñadoras de joyería de fantasía del siglo XX. Fundó su propia compañía en los años 1920s donde a pesar de utilizar metales y gemas de bajo valor, su trabajo recibió el reconocimiento de la sociedad, teniendo entre sus clientes más leales a Gloria Vanderbilt y la duquesa de Windsor Bessie Wallis.

Suzanne Belperron (1900-1983) fue una de las grandes diseñadoras de joyas del siglo XX. Comenzó Trabajando para “The Maison Boivin” pero gracias a su hábil trabajo y gran calidad su estilo comenzó a cobrar fuerza por sí solo. Adquirió fama gracias a la frase “Mi estilo es mi firma” cuando comenzó a trabajar para Bernard Herz, quien posteriormente le solicitó que comprara su compañía y utilizara su nombre para que esta pudiera sobrevivir a la ocupación nazi en Francia que cerraba o se adueñaba de todos los negocios judíos. Sus obras fueron portadas por grandes personalidades de la época, incluyendo los duques de Windsor, y han sido publicadas por varias de las revistas más prestigiosas incluyendo Vogue y Harpers Bazaar. Fue

7) La bisutería, o joyería de fantasía, Industria que produce objetos de adorno, hechos de materiales no preciosos.

8) La Cruz de Malta, es un símbolo usado desde el siglo XII como insignia o venera por los caballeros hospitalarios o de la Orden de San Juan de Jerusalén (llamada también de Malta desde que el rey Carlos I de España le dio en feudo esta isla en el siglo XVI).

tan grande su importancia que el estado francés la nombró “Caballero de la legión de honor”.

Otra gran artista norteamericana, Margaret De Patta (1903-1964) inició su carrera en el diseño de joyas cuando decidió elaborar su anillo de bodas. Tuvo una clara influencia de la Bauhaus y estudió con los grandes de esta histórica escuela cuando fue fundada la Bauhaus de Chicago. Sus obras rompen con el esquema de lo tradicional y buscan que el usuario interactúe con ellas, muchas veces dejando que sea éste quien decida donde las portará. Fundó la compañía “Designs Contemporary” donde buscaba que sus joyas pudieran ser utilizadas por la clase trabajadora, sin obtener el éxito que esperaba.

Vivianna Torun Bülow-Hübe (1927-2004) diseñadora sueca, muy reconocida a nivel internacional. Creó un estilo que autodenominó “joyería anti-estatus” trabajando piezas de gran calidad en acero inoxidable. Autora de varias piezas trascendentales en la historia del diseño como el reloj de pulso Vivianna, el dije Mobius, entre muchas otras. Es la segunda diseñadora más famosa de la marca Georg Jensen y recibió muchos premios y reconocimientos internacionales por su trabajo.

Paloma Picasso (1949) famosa diseñadora de joyas que inició su trabajo con joyería de fantasía, primero para la joyería con la firma Yves Saint Laurent y posteriormente alcanza su máximo esplendor diseñando para Tiffany & Co. Dentro de esta firma Paloma diseñó su línea graffitti inspirada en el arte callejero, entre varias otras. Las creaciones de Paloma están llenas de color y siempre se han mentido a la vanguardia en el mercado.

La presencia de la mujer en las grandes marcas

Tiffany & Co. Fundada en 1838 por Charles Lewis Tiffany (1812–1902) en Nueva York, EE. UU, ha sido referente del mercado joyero en todo el mundo gracias a su gran calidad y la enorme difusión que ha tenido gracias a películas icónicas como “Break

fast at Tiffanys”. Actualmente diseñadoras de gran renombre como Paloma Picasso y Elsa Peretti, han creado varias colecciones para la firma.

La casa Cartier fue fundada en 1847 por Louis-François Cartier, y unos años después sus tres hijos Louis, Pierre y Jacques tomaron las riendas de la empresa consiguiendo el reconocimiento de la marca. Tuvo entre sus diseñadores a la famosa Jean Toussaint “La Pantera” (1887 - 1978), sobrenombre que adquirió durante su tiempo como directora a partir de 1933, al impulsar la imagen de la pantera creada por George Barbier y su relación con la mujer. Durante su tiempo como directora de la empresa Toussaint se convirtió en un símbolo de la moda, así como inspiración y empoderadora de la mujer moderna.

Bulgari fundada en 1884 por el griego Constantine Sotirios Boulgaris (1859-1932) quien al llegar a Italia adoptó el nombre Bulgari, ha sido una empresa familiar líder en el mercado de la joyería. Los nietos de Constantine, Paolo, Gianni y Nicola Bulgari fueron los que lograron el crecimiento internacional de la firma, siempre encargados del área de diseño. Actualmente Lucia Silvestri es la directora creativa de la empresa, a la que se integró desde los 18 años.

Fabergé, fundada en Rusia en 1842, era una joyería común hasta que, en 1882, Peter Carl y Agathon Fabergé convirtieron el negocio familiar en una de las casas con más tradición en el mundo. Fabergé, famosa por el diseño de los “Huevos de Pascua imperiales”, tuvo entre sus diseñadoras a Alma Phil (1888-1976), autora de muchas piezas clásicas incluyendo el “Huevo de Pascua de Invierno” que ahora son propiedad de la Reina Elizabeth II de Inglaterra. Actualmente Aurélie Picaud es la directora creativa de la división de relojes de la compañía.

Chanel, fundada en 1915 por Gabriele Chanel. Como ya se mencionó Chanel revolucionó el mundo de la moda. Actualmente la directora creativa es Virginie Viard quien tiene ya muchos años trabajando dentro de la compañía.

Mujeres, joyería y México

La joyería en México tiene una gran historia y tradición, desde las piezas precolombinas de gran belleza y complejidad, pasando por 500 años de colonia, culminando con el México independiente. Además, la riqueza natural del país le permite colocarse como uno de los más grandes productores de materia prima. Por muchos años México ha sido el productor de plata más grande del mundo, produciendo durante el 2019, 6300 toneladas de este mineral.⁹ En lo que respecta al oro, México tuvo el noveno puesto durante el 2019 con 111.4 toneladas.¹⁰ Por otro lado, México es productor de varias piedras preciosas como como el jade, la turquesa, la amazonita, la serpentina, la obsidiana, el ámbar, entre otras.

Con este panorama de abundancia, los diseñadores de joyería también tienen una gran destacada participación en el país, donde por supuesto que encontramos varias mujeres. Voy a tomar solamente dos ejemplos de diseñadoras mexicanas, consideradas como pioneras en su arte dentro del país, sin tener como intención pretender que son las únicas o las mejores.

Matilde Poulat (1900-1960) fue una destacada diseñadora y orfebre mexicana. Trabajo con muchos materiales destacando sus obras en cobre, plata y latón. Creadora de una de las marcas más reconocidas del país “Matl”, su calidad la llevó a trascender a nivel internacional.

Margot Van Voorhies, de origen estadounidense y mejor conocida como “Margot de Taxco” (1948-1987) fue una gran orfebre, dedicada principalmente a obras en plata. Siguió los pasos de las grandes esmaltadoras de la historia creando colecciones que ya son parte de la historia del país.

9) Fuente: Silver Institute’s World Silver Survey 2020.

10) Fuente: U.S. Geological Survey, Mineral Commodity Summaries, Enero de 2020

Conclusiones

Las joyas, sin lugar a duda, son de los primeros objetos creados por la humanidad, siendo considerados por muchos como parte de las necesidades básicas del hombre. Como en el caso de muchos otros objetos, la documentación fidedigna, cronológica y que contenga el nombre de los autores y protagonistas, aún está en proceso de desarrollo, por lo que se siguen realizando nuevos descubrimientos que nos ayudan a colocar las piezas de esta historia que continúa escribiéndose. También vale la pena mencionar, que el diseño anónimo en la joyería es una práctica muy común, sobre todo en las grandes marcas y productoras, por lo que resulta complicado realizar una valoración real de la actualidad de las mujeres en esta área.

Las mujeres que fueron referenciadas, y muchas otras que por cuestiones de espacio tuve que omitir, deben de ser vistas como parte importante de la historia de la joyería, ya que supieron ganarse, por méritos propios, su lugar en una industria dominada por el hombre, pero que ha ido acompañando la historia de la humanidad desde el principio. No debemos de restar importancia al estudio de la historia de la joyería, ya que son estos objetos, el principal vestigio de la existencia de nuestras civilizaciones.

Para finalizar les comparto algunos datos para la reflexión, el mercado de la joyería a nivel internacional representó en 2019 un valor de \$18 billones de euros,¹¹ lo que lo convierte en uno de los mercados más atractivos de inversión, pero al mismo tiempo lo coloca como un modelo empresarial, que en general presenta muchas desigualdades, sobre todo en la explotación de los recursos donde miles de hombres, mujeres y niños trabajan largas jornadas en las minas para recibir salarios de miseria.¹² Es por lo que, mujeres y hombres, debemos de

11) Fuente: *statista.com*

12) Fuente: *www.hrw.org* (*Human Rights Watch*)

trabajar juntos para lograr un mercado responsable y sustentable, y exigir conocer el origen de los materiales y recursos que se emplean en la industria y no cerrar los ojos a estas situaciones porque eso nos hace gran parte del problema. Esta situación no se resolverá en una noche, pero el hacernos conscientes de que existe es un primer gran paso hacia la búsqueda de igualdad y mejores condiciones laborales.

Referencias

- Branzi, A., Biamonti, A., et al (2010) *Atlas Ilustrado del Diseño*, p.71. Susaeta. España.
- Fraye, D., Radovic, J., y Radovic, D. (2020) Krapina and the Case for Neandertal Symbolic Behavior. *Current Anthropology* Volumen 61, Número 6, diciembre 2020
- Edwards, A., & O'Neill, P. (2005). *The Social and Political Position of Woman in Ancient Egypt*. PMLA, 120(3), 843-857. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/25486220>
- Ridgway, B. (1987). Ancient Greek Women and Art: The Material Evidence. *American Journal of Archaeology*, 91(3), 399-409. doi:10.2307/505361
- Anónimo (c 1327-1335) Bible (the 'Holkham Bible Picture Book'). Inglaterra. Recuperado de: *British Library Digitised Manuscripts*. http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_47682_fs001r
- Anónimo (c 1494) *Codex Manesse*. *Universitätsbibliothek Heidelberg*, Cod. Pal. germ. 848 Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse) — Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340. Recuperado de: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0508>
- Lindert, P. (1980). English Occupations, 1670-1811. *The Journal of Economic History*, 40(4), 685-712. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2119996>
- Burnette, J. (2008) Women Workers in the British Industrial Revolution. EH. *Net Encyclopedia*, editado por Robert Whaples. Recuperado de: <http://eh.net/encyclopedia/women-workers-in-the-british-industrial-revolution/>
- Heal, A., Worshipful Company of Goldsmiths. (1972). *The London goldsmiths, 1200-1800: a record of the names and addresses of the craftsmen, their shop-signs, and trade-cards*. [Newton Abbott, Devon]: David & Charles Reprints.
- The Style of "The Empire". (1881). *The Art Amateur*, 5(1), 11-11. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/25627430>
- Morris, M., & Cooke, C. (1895). Journal of the Society for Arts, Vol. 43, no. 2207. *The Journal of the Society of Arts*, 43(2207), 383-412. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/41334184>
- Keystone. (1895). *Women Jewelers*. *Scientific American*, 73(12), 182-182. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/26116806>
- Holmes, C. (1902) *Modern Design in Jewelry and Fans. The Studio*. Londres, Paris y Nueva York. Recuperado de: <http://www.archive.org/details/modern-designinje00holmuoft>
- Corbett, P., Landrigan, W., Landrigan, N. and Lagerferld, K. (2016) *Jewelry by Suzanne Belperron*. Thames & Hudson. EEUU.
- Wolf, T. (1989). Women Jewelers of the British Arts and Crafts Movement. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 14, 28-45. doi:10.2307/1504026
- Sicherman, B. y Green, C. (1980) Notable American women - the modern period. A biographical dictionary. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press. EEUU. Recuperado de: <https://archive.org/details/notableamericanw00sich/page/14/mode/2up>

- Ilse-Neuman, U. (2012) *The Transcendent Jewelry Of Margaret De Patta: Vision In Motion*. *Art Jewelry Forum*. EEUU. Recuperado de: <https://artjewelryforum.org/articles/transcendent-jewelry-margaret-de-patta-vision-motion>
- Farnetti, D. (1997) *Costume Jewelry: The Jewels Of Miriam Haskell*. Antique Collectors' Club. EEUU
- Flensburg, B. (2021) *Vivianna Torun Bülow-Hübe*. *Svenskt kvinnobiografiskt lexikon*. Recuperado de: www.skbl.se/sv/artikel/TorunBulowHube
- Davis, M. (2006). *COCO CHANEL*. In *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism* (pp. 153-201). University of California Press. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnh1x.10>
- Giorcelli, C., & Rabinowitz, P. (Eds.). (2011). *Accessorizing the Body: Habits of Being I*. University of Minnesota Press. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv5s2>
- Banta, M. (2011). *Coco, Zelda, Sara, Daisy, And Nicole: Accessories For New Ways Of Being A Woman*. In Giorcelli C. & Rabinowitz P. (Eds.), *Accessorizing the Body: Habits of Being I* (pp. 82-107). University of Minnesota Press. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttv5s2.11>
- Mulvagh, J. (1988). *Costume Jewelry in Vogue*. Thames and Hudson. EEUU
- Kallass, R. et al (1997) *Design world of Paloma Picasso*. Dt. Porzellanmuseum. EEUU
- The Silver Institute (2020) *Mine Production. Top 20 Producing Countries*. *Silver Institute's World Silver Survey 2020*. Recuperado de: <https://www.silverinstitute.org/mine-production/>
- USGS (2020) *US. Geological Survey, Mineral Commodity Summaries*, January 2020. Recuperado de: <https://pubs.usgs.gov/periodicals/mcs2020/mcs2020-gold.pdf>
- HRW (2018) *The Hidden Cost of Jewelry*. Recuperado De: <https://www.hrw.org/report/2018/02/08/hidden-cost-jewelry/human-rights-supply-chains-and-responsibility-jewelry>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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.



Ana: su lado feminista crudo y sin reservas

Martha Patricia Trejo Cerón*

Resumen

Where is Ana Mendieta?, surgen tantas interrogantes de aquella madrugada de septiembre de 1985 en Nueva York, donde la luz de una reconocida joven artista hispana se apagó para siempre, pronunciando su último “NO”, que no solo quedó en un suceso, sino que dio origen al movimiento social de nuestra pregunta, el cual, en la actualidad sigue vigente y tomando fuerza junto a otros colectivos que tienen como objetivo, luchar contra la violencia de género, el cual a través de los tiempos sigue siendo una problemática muy grave a nivel mundial, con la incógnita si desapareciera este terrible cáncer, dentro de una sociedad machista, misógina, racista y enferma.

Otra interrogante para ustedes como lectores, podría ser, ¿tendrá alguna relación este movimiento social con la obra artística de Ana Mendieta?, puedo decir con seguridad que son totalmente compatibles, ¿Como lo hemos comprobado?, el arte ha sido un estandarte de protesta para los distintos movimientos sociales a nivel mundial, no solo eso, sino que los artistas nos presentan de manera visual vivencias, formas en que ven diversas situaciones del

mundo. Analizaremos y reflexionaremos que el arte de Ana tocó el mismo tema del colectivo, cada una de sus obras plasmaba esta problemática, de una forma nada sutil, cruda y grotesca, muchos llegaron a decir que su influencia artística provenía del pintor Francisco Goya, podría ser, pero tal vez la humanidad no está lista para que les muestren la realidad como tal.

Ana Mendieta era la hija, la esposa, la mujer, la artista que se convirtió en la bandera de un movimiento de lucha social, a raíz de que su propuesta artística sobrepasó los límites de una fotografía, de un lienzo, para convertirse en su propia realidad en carne y hueso.

Palabras claves:

Ana Mendieta, movimiento social, violencia de género, hispana, machismo, arte.

*Maestra en... licenciada en... adscrita al Colegio de Ciencias y Humanidades, Plantel Naucalpan de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mail: dgpattytrejo@gmail.com

El arte en movimientos sociales

Es de nuestro conocimiento que el arte nos da nuevas perspectivas del mundo que habitamos, visibiliza los hechos y vida de una civilización, la cuestiona, la desafía al representar su verdadera cara, una realidad que no desean que salga a la luz, que en ocasiones las altas esferas políticas poderosas, influyentes y de los medios, tratan de minimizarlo, silenciarlo o censurarlo para que no trascienda, pero, ¿qué pasa si se mezcla el arte con un movimiento social o un movimiento social usa el arte como protesta para salir de lo tradicional, dándole más apertura, renovando su discurso de una forma más original y creativa. No es de nuestro desconocimiento si hacemos un recorrido por los diferentes movimientos sociales a lo largo de la historia de la humanidad, el arte siempre ha estado presente, en cualquiera de sus facetas artísticas, el arte se convierte o lo hemos convertido es un arma pacífica de protesta que le da una identidad a la causa.

Entonces, eso quiere decir que el artista se convierte en activista, jugando dos roles al involucrarse en la causa, ya que por medio de su obra artística nos da su postura, nos informa o nos representa una problemática, además también su objetivo es sensibilizar y hacer reflexionar a una sociedad, al

jugar con sus emociones, a través de las diferentes representaciones gráficas del tema, bien sabemos que el poder de una imagen tiene grandes alcances en la actualidad, sobre todo se busca impactar a las generaciones más jóvenes, hacer que se interesen, se involucren y tengan una voz en este mundo.

En la actualidad cierto sector de la sociedad como los políticos, la iglesia y grupos de personas les afecta la existencia de los movimientos sociales o manifestación artísticas que haga referencia a una injusticia tachándola de absurda e inexistente, como la violencia contra la mujer, un tema de preocupación a nivel mundial, que ha llegado a escalar grandes cifras de abusos y de mortalidad a través de los años, muchos pensarán que es algo que apenas empezó, pero no es así, solo que ahora es más visible, ya no hay tanta censura, es imposible ocultarlo, la lucha de la mujer por ser parte de una sociedad con los mismos derechos y oportunidades, donde el hombre y la mujer puedan ser vistos como iguales, no se le vea solo como un objeto y de explotación sexual, por lo cual los diversos colectivos existentes en el mundo han levantado la voz, exigiendo un alto a esta situación, es por ello que este escrito deseo enfocarlo hacia el tema de la violencia contra la mujer, a través de la visión artística y experiencia propia de una joven artista que tiempo después se convirtió en la imagen de un movimiento social que sigue vigente.



Figura 1.
Manifestación
Feminista



Figura 2. Ana Mendieta.

Ana Mendieta: la mujer y la artista

Mi descubrimiento y acercamiento a la obra y vida de esta artista se lo debo al encabezado del artículo “*La violencia hacia las mujeres en el arte performance de Ana Mendieta*” que encontré en la red, sobre un hecho que a través de los años sigue siendo una gran problemática; me refiero a la violencia contra la mujer enfocado al arte, despertó tanto mi curiosidad que decidí investigar más sobre ella, sin imaginar que esto abriría las puertas a nuevas manifestaciones artísticas, donde ella comparte su visión en sus obras, donde nos muestra de una forma cruda, sin prejuicios, directa, sin límites y totalmente realista, diversos temas, que han afectado por décadas, buscando crear conciencia en la sociedad, quitarles la venda de los ojos con la que viven la mayoría de los seres humanos que cohabitan este planeta.

Ana Mendieta, es una reconocida artista hispana de origen Cubano, pero que fue exilia y separada de sus padres a los doce años con destino a Estados Unidos en la época del inicio del Gobierno de Fidel Castro, junto a su hermana Raquel, fueron parte de la Operación Peter Pan, un programa secreto organizado por la iglesia católica en ayuda del Gobierno Americano para sacar de contrabando del país a miles de niños de Cuba, es cuando ella deja su país, su familia, su burbuja de protección y se enfrenta a una cruel realidad, donde conoció la verdadera cara del mundo, de la sociedad, donde la mujer es dominada, humillada, maltratada y utilizada como objeto sexual por el hombre, ella pasa por tantas experiencias desagradables de discriminación, racismo, machismo, violencia física/emocional, que la lleva a un viaje interior y exterior por medio del arte en la búsqueda de su propia identidad, sus raíces y de reflexión sobre la injusticia hacia la mujer.



Figura 3. Ana Mendieta.

Su formación artística comenzó en la Universidad de Iowa, teniendo como mentor y tutela del artista Hans Breder, incursionó en el vídeo y la fotografía, utilizando técnicas como el Performance, Body Art, Earth Body y el Land Art. Hablaré a través de sus obras más representativas, donde su expresión nada convencional y grotesca como la veían algunas personas nos hace reflexionar y comprender por qué no debemos ser apáticos ante ciertas circunstancias de la vida.

El enfoque de su obra

La obra de Ana Mendieta nos muestra el potencial crítico, reflexivo y violento decían, ya que nos compartía su visión sagrada de contemplación pasiva de un cuerpo femenino profanado y violentado, sacando su lado feminista crudo y sin reservas, comenzó pintando cuadros pero pronto descubrió que debía tomar una nueva orientación, darle un nuevo giro para explotar toda su creatividad, transmitir la magia que deseaba proyectar y a su vez provocar diferentes sensaciones en toda aquella persona que vieran su obra, es algo que en la pintura no logro encontrar.

Empezó incorporando diferentes elementos que venían de la naturaleza para hacer sus obras entre ellos podemos encontrar la sangre, tierra, aire, el agua, fuego, su propio cuerpo de mujer, la fotografía, el video y/o performance en vivo la llevaron a representar y experimentar diversas formas de como se ve una mujer en manos de la violencia de género y de demostrar la apatía de la sociedad ante actos de violencia.

Abrió las puertas a un mundo de oportunidades, donde los límites te los pones tú, pero en ella dejaron de existir en cada una de sus representaciones de sus obras, es así como surge *“Glass on body”* (1972), parte de la exposición del cuerpo desnudo de Ana, presionando diferentes partes de su cuerpo contra una superficie de cristal, como el rostro, los senos, su vientre, era una clara representación de los efectos reales en la composición de un cuerpo, donde una sociedad impone reglas y prejuicios de lo

que es belleza, afectando de una forma psicología y emocional la identidad de una mujer exponiendo sus inseguridades.

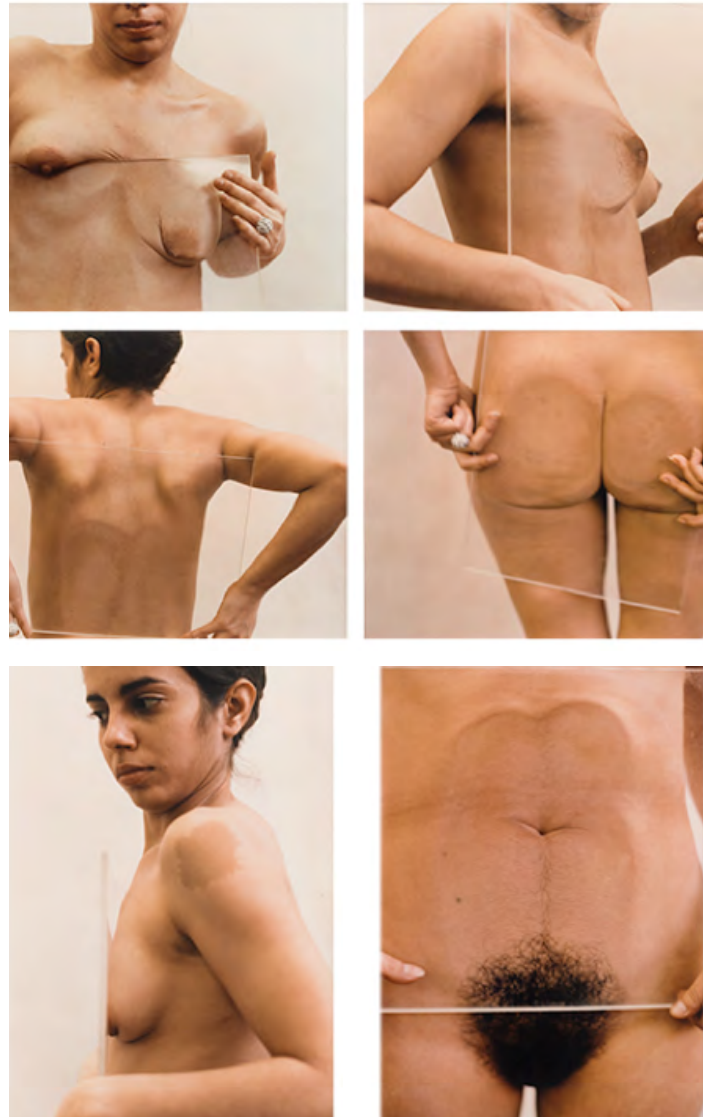


Figura 4. Ana Mendieta. *“Glass on body”* (1972)

Es así como un simple experimento de grabación que realizó en conjunto con su hermana Raquel, se convirtió en la obra *“Moffitt Building Piece”* (1973), Ana colocó sangre de cerdo en la banqueta fuera de un departamento para ver y analizar la reacción de la sociedad al pasar por este, cuál fue su sorpresa de ver la reacción de las personas hacia aquel charco de sangre, solo lo veían con algo de

insistencia, pero nadie decía o hacía algo, tal vez si despertaba una curiosidad, morbo o interrogante de que habrá pasado, pero solo dejaban ver su indiferencia al continuar su camino, al final salió una persona de aquel lugar y limpio lo más pronto posible lo que había en la acera, esto llevo a una profunda reflexión a la artista y decepción de comprobar que vivimos en una sociedad apática e indiferente ante un acto de violencia en cualquiera de sus manifestaciones.



Figura 5. Ana Mendieta. “Moffitt Building Piece” (1973)

En el año de 1973 realizo una de sus obras más emblemáticas, crudas y violentas al ojo humano, me refiero a “Rape Scene” (1973), uno de los tantos casos de violación que escuchamos a diario, pero este impacto a la artista y a toda la comunidad del Campus de la Universidad de Iowa, ya que el crimen fue en sus instalaciones, la victima, una estudiante de la carrera de Enfermería, de nombre Sarah Ann Ottens. Ana recreo en ella misma al pie de la letra la escena después de haber sido consumado el crimen en su apartamento, tal y como lo leyó en los diarios,

puso todo en su casa de cabeza, se llenó con sangre de cerdo para que esta la recorriera desde la cabeza hasta los pies, permaneciendo atada, con los pantalones y ropa íntima en los pies y boca abajo en la mesa del comedor, mostrando el dolor, la muerte, el vacío, el odio en su máxima expresión al violentar su cuerpo de una forma tan violenta,

Ana invito a los integrantes del Campus a su casa, al llegar estos encontraron la puerta abierta, entraron y notaron que todo estaba revuelto y más adelante se toparon con el cuerpo de Ana sobre la mesa, para algunos, aquella escena fue desgarradora, imprudente y una falta de respeto, pero a pesar de las diversas sensaciones y comentarios que provoco en el público, consiguió su objetivo de que este hecho no quedara en el olvido, que dejara huella en la comunidad universitaria, exhibiendo la vulnerabilidad de la institución y de la inseguridad que existe para todas las mujeres estudiantes del Campus, al darse cuenta que ni ahí están a salvo, de este representación ficticia realizada hay documentación fotográfica que ha dado vuelta al mundo.

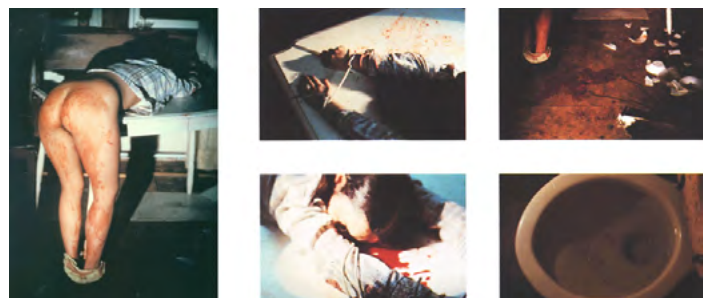


Figura 6. Ana Mendieta. “Rape Scene” (1973)

En ese mismo año realiza la obra “Sweating Blood” (1973), retoma con más seguridad, fuerza y convicción el tema de la violencia contra la mujer, era su forma de levantar la voz de su inconformidad ante esta ola de crímenes injustificados pero que dejan una marcar imborrable en la familia y una gran preocupación en diferentes sectores de la sociedad que los hace vivir con miedo cada vez que salen de casa, es por ello que dicen que en las obras de Ana salía su lado feminista, pero más bien era de preocupación de ver como un hombre era

capaz de violentar a una mujer sin sentir remordimiento alguno al consumir su acto, esta serie de fotografías muestra a la artista en primer plan con los ojos cerrados y con la cabeza levantada para ver como la sangre recorre su rostro lentamente, como muestra de las diferentes facetas de una mujer al ser golpeada por su pareja o incluso en la calle por robo o violación.



Figura 7. Ana Mendieta. "Sweating Blood" (1973)

En estas obras conocemos a la artista, la mujer, la feminista luchadora y provocadora que se dedicó a observar, analizar a una sociedad gobernada por hombres blancos misóginos, racistas, violentos, Ana rechazo todos esos actos a través de su principal representación, el cuerpo de una mujer, como símbolo tangible de la existencia de la violencia de género, el cual sigue latente hasta nuestros días, es por ello que su obra no tiene tiempo, está ubicada en una época en específico, muchos dirán que su obra va dirigida a todas aquellas mujeres que han sufrido de violencia, la realidad es que va para todas aquellas personas curiosas de los hechos que acontecen en el mundo o en su país y desean hacer una diferencia en este mundo, como trato de hacerlo la artista.

Cómo surge *Where is Ana Mendieta?*

Nuestro relato nos remonta a una resolución injusta, que en la mayoría de los crímenes de odio hacia la mujer predomina, esos veredictos sin ética, sin humanidad, sin preocupación, de mentalidad machista y en muchos casos con argumentos absurdos, donde la verdadera víctima no recibe justicia, de un momento a otro los papeles se invierten, el acusado se convierte en la víctima y la víctima en victimaria.



Figura 8. Movimiento social: *Where is Ana Mendieta?*

Que lleva a un ser humano a privar de la vida a otro, que pasaría por su mente en ese instante de cometer la acción, podríamos argumentar varias cosas, pero en este caso podemos decir que los celos y egos profesionales fueron el detonante de una acalorada discusión en plena madrugada que termino trágicamente, una llamada al 911, absurda, despreocupada, minimizando lo sucedido, dándole más importancia y relevancia a que él era un gran artista, mencionando que su esposa también artista se había caído o lanzado por la ventana después de su discusión, pero los vecinos dijeron que después de la pelea, se escuchó gritar a la mujer con un angustiante "no" antes de caer al vacío, luego la policía y notaron que el hombre tenía rasguños en la cara y todo el departamento estaba revuelto, en ese momento se convirtió en sospecho, tres años después de litigios quedo libre, un juez lo declaró inocente,

así es como la vida de nuestra artista hispana llega a su fin, con el veredicto de que ella posiblemente se suicidó o se cayó accidentalmente aquella noche.

Por este y muchas más historias surgen los diversos movimientos sociales que salen a las calles, haciendo eco al levantar su voz exigiendo justicia, sobre un crimen, un derecho, un castigo para los culpables, en fin, hay tantos motivos, que ya no nos permitimos seguir callados o calladas, cerrar los ojos y fingir que no pasa nada, antes era así, era fácil para un gobierno tapar el sol con un dedo pero en la actualidad, creo yo, que ya no es posible, son tan visibles las injusticias que sufren las mujeres.



Figura 9. Movimiento social: *Where is Ana Mendieta?*

La violencia hacia la mujer, se ha convertido en un hecho preocupante a nivel mundial, con cifras inquietantes de víctimas, es por ello que se ha convertido en un estandarte de lucha, cada día despertamos enterándonos o leyendo diferentes historias lamentables de una mujer violentada, no hay una edad específica, solo sabemos que son víctimas del sexo femenino, seres humanos que sufren un delito de un gran odio por el simple hecho de ser mujer, a manos de su pareja, familia o un desconocido que las privó de su libertad, les quitó su seguridad, su tranquilidad, su inocencia, cortándole su vida a muy temprana edad.

En el caso de esta artista, su muerte seguirá siendo un misterio, sin imaginarlo se convirtió parte de las estadísticas de esta cruzada, una víctima más de la violencia de género, que nunca imaginó que aquella preocupación y expresión del tema en sus obras al final la alcanzaría, quedaron tantas dudas de esa madrugada de septiembre de 1985, fue un suicidio o accidente, ya que la tercera opción fue desestimada, Ana Mendieta ante los ojos de su familia, amigos cercanos y parte de una sociedad se queda con la tercera opción, ella fue privada de su vida por su pareja sentimental, una realidad a voces e incómoda para el escultor Carl Andre, jamás podrá olvidar lo sucedido a su esposa, lo perseguirá hasta el final de sus días, ese es el objetivo por el cual surge el movimiento social *#whereisanamendieta*, hacerle justicia, de gritar la realidad atrás de su muerte, este colectivo se dedicará a ser la sombra del escultor, a donde vaya y sea exhibido su trabajo, será expuesto si censura, ante los miles de espectadores del lugar o a través de las diferentes marchas de protesta en la calle, anunciando el crimen cometido, por medio de consignas, de fotografías de Ana y con la pregunta latente que lleva el nombre de la causa *WHERE IS ANA MENDIETA?*, ella seguirá trascendiendo no solo por su movimiento social, sino también por ese legado artístico en cada una de sus obras que nos dejó, mostrando una situación que era y sigue siendo una preocupación a nivel mundial.



Figura 10. Carl Andre y Ana Mendieta

Conclusiones

Ana nos dejó ver esa sensibilidad y vulnerabilidad en sus diferentes obras, su gran preocupación y protesta sobre el tema, mostro una realidad, por más cruda que pudiera ser, de ese instante, de esa acción, de ese vacío y silencio desolador que corre por las venas de toda aquella persona que es expuesta a ver la representación de aquella escena o de presenciar el dolor de una familia al enterarse del final trágico que sufrió su familiar de forma tan brutal, surge un despertar de sensaciones y emociones, que nos provocan los artistas por medio de su trabajo, que nos llevan a un estado de sensibilización, de sentir dolor, de imaginar, de impotencia y porque no de sentirnos inseguros en un mundo donde la muerte se encuentra a la vuelta de la esquina, incluso a veces es un grito de ayuda nos lleva a una profunda reflexión del tema, de pedir que esto se detenga, que no siga creciendo, que los encargados de hacer justicia la hagan realmente y se castigue con todo el peso de la ley al culpable, que a su vez también se cambie la forma de pensar de la sociedad, eso empieza desde el seno de la familia, educar a nuestros hijos, que serán las futuras generaciones de este mundo a ser diferentes y de ver como su igual a la mujer, que ambos tienen los mismos derechos y oportunidades.

Termino reflexionando que los roles que jugó en su obra, no solo fue de artista y activista, también fue la historiadora, por medio de una serie de imágenes que nos remontaron a su vida, sus orígenes, tradiciones, la etapa de la pérdida y búsqueda de su identidad después del exilio, el regreso a su natal cuba, las injusticias que tiene que vivir una mujer, los aprendizajes y reflexiones que nos deja en cada una de las obras de Ana Mendieta, fue la artista, activista, historiadora, pero sobre todo la mujer que levantó la voz en una sociedad machista y misógina.

Referencias

- Ruido, María (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, 2002
- Weinstein, Joel. (2005). *Ana Mendieta: cuerpo terreno, esculturas y performance 1972-1985*. Whitney Museum of American Art / Joel Weinstein. En: *Artnexus* (Bogotá). -- No. 101 (Ene./Mar. 2005). -- p. [98]-100
- Fahrenheit Magazine (2020). *La violencia hacia las mujeres en el arte performance de Ana Mendieta*, <https://fahrenheitmagazine.com/arte/la-violencia-hacia-las-mujeres-en-el-arte-performance-de-ana-mendieta#view-1>, 2020.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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.



Diseño, diversidad e inclusión: Hacia una Ley General de Accesibilidad en México

*Eska Elena Solano Meneses**

Resumen

Este trabajo se centra en la discusión sobre la necesidad de un marco jurídico con enfoque en la accesibilidad que regule la práctica del diseño en sus diferentes manifestaciones.

Se parte de centrar el diseño en el usuario, pero entendiendo a éste, no como un segmento con características homogéneas, sino como un usuario caracterizado por la diversidad, misma que ofrece un amplio espectro que va desde la diversidad sexual; de género; de capacidad física, mental y sensorial; la edad; el nivel socio-cultural y económico; diversidad étnica, etc.

Este documento hace una revisión histórica del marco jurídico en el que subyace el estado actual de la accesibilidad y el diseño; para posteriormente reflexionar sobre el costo social que ha tenido su falta de inclusión en los criterios obligados de diseño.

Se inicia con un diagnóstico que acusa la ausencia de una Ley General de Accesibilidad en nuestro país, así como la falta de articulación entre entidades tanto a nivel municipal y estatal. Entidades como la Ciudad de México, han tomado la iniciativa y cuentan ya con una Ley de Accesibilidad, que, sin embargo, poco ha

contribuido a la mejora de los entornos físicos es esa localidad, y en nada ha sido acompañada por los lineamientos ni políticas de diseño que obliguen y sancionen las faltas, al no ser políticas vinculatorias. De la misma manera, este criterio se encuentra fuera de la consideración de los enfoques de enseñanza en las instituciones formadoras.

Finalmente se concluye que corresponde a un trabajo conjunto, desde la práctica del diseño consciente y con enfoque en la accesibilidad, derivada de la diversidad de los usuarios; así como de propuestas legales, a través de una Ley General de Accesibilidad (a nivel nacional) que se pueda impulsar el camino hacia la inclusión en los entornos físicos.

Palabras claves:

Accesibilidad, Diseño, Diversidad, Inclusión, Ley General de Accesibilidad.

*Doctora en Diseño adscrita a la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. eskasolano@gmail.com

Introducción

Se entiende la accesibilidad como un derecho humano, que no puede estar sujeto a la buena voluntad de las personas o a los usos y costumbres de una sociedad, ya que esto se soporta en criterios subjetivos y poco equitativos. La accesibilidad se entiende como un derecho humano, ya que de ella se desprende la autonomía y la movilidad personal para el logro de una vida plena e independiente (CNDH, 2019), por ello es fundamental cuidar de ella desde la mirada de la diversidad.

Al ser el diseño una manifestación de la invisible ideología predominante, éste ha sido partícipe de procesos excluyentes debido a la falta de consideración de un usuario complejo y diverso. Ello hace necesario la consideración de un marco jurídico que impulse Leyes y Normas que garanticen el cumplimiento de este derecho a la accesibilidad que todos tenemos.

Es necesaria una revisión de los fundamentos legales, como la causa posible, de la falta de cumplimiento en materia de accesibilidad que nuestro país presenta, a pesar de los años transcurridos, mismo que ha sido repetidamente cuestionado por observadores internacionales.

Se observa también que la falta de una normativa clara y homologada, ha impedido que permee al quehacer del diseñador, razón por la cual, la accesibilidad sigue siendo considerada como una característica deseable, pero no obligada en las propuestas de diseño, con su evidente costo para la sociedad.

Este trabajo da cuenta de las leyes, reglamentos y normas existentes, así como de una falta de articulación entre ellas, proponiendo la necesaria promulgación de una Ley General de Accesibilidad, que igualmente atienda necesidades de grupos de Personas con discapacidad, como la gran gama de diversidad que existe entre las personas, ya que los entornos siguen siendo excluyentes desde una perspectiva de género, de sexo, de edad, de condición social, cultural, étnica y un largo etcétera.

Diseño y la normalización de la diversidad

La palabra diversidad proviene del latín *diversitas* que expresa la cualidad de ser diferente, diverso y múltiple, aludiendo a la heterogeneidad y a la complejidad, idea contraria a la percepción e intención del diseño (sobre todo industrial) de enfocar su mirada hacia un “segmento” de usuarios. Por trascendencia de la producción industrial, (sustentado en conceptos como eficiencia y optimización) el diseño históricamente ha contribuido a la estandarización y homogeneización de estéticas, formas y necesidades, sin reconocer la riqueza de lo diverso. El diseño ha subsumido un usuario emergido de una idea de perfección o de media estadística, sin contemplar la diversidad como característica indefectible de las personas.

Desprendido de exigencias a nivel mundial, y con argumentos provenientes del diseño para todos, del diseño universal, del diseño inclusivo, etc.; el diseñador ha integrado -bajo el criterio de conciencia y buena voluntad-, criterios de accesibilidad que no terminan por solidificarse ante la carencia de un marco normativo que legitime esta práctica.

Esto permite definir la problemática planteada en dos factores específicos: entendiendo, por un lado, que es necesaria la conformación de un marco legal que norme y obligue a los diseñadores a atender criterios de accesibilidad- que atiendan a un usuario diverso, y no segmentado; y por otro lado asumir que es el diseño -dada su expansión e influencia en la sociedad-, donde se deben asumir criterios de accesibilidad que han de ser fomentados y evaluados desde el diseñador en formación, hasta el diseñador que ejerce su profesión.

Situación legal de la accesibilidad en México

Antecedentes Internacionales

La accesibilidad es la condición que el diseño ha de considerar en los entornos físicos, productos y servicios, para ser comprendidos y utilizados de

manera cómoda y segura, teniendo en cuenta la diversidad de las personas. La accesibilidad debe ser considerada como un derecho y un principio obligado para garantizar otros derechos, lo que debe ser establecidos en políticas públicas bajo un esquema de igualdad, inclusión y no discriminación.

Dadas las condiciones de exclusión que privaron en el diseño hasta bien entrado del S.XX, sobre todo como resultado de un pensamiento racional y funcionalista ligado a un contexto de industrialización, ha sido necesario el impulso de discursos que señalan la necesaria atención a la diversidad. Estos discursos se convierten en un impulso traducido en tratados y convenciones internacionales, que han ido dando la pauta a la generación de un marco legal que vigile criterios de accesibilidad en todos los ámbitos.

Existen innumerables referencias internacional que señalan la accesibilidad como un derecho insoslayable para todas las personas, por ser una condición obligada para ejercer la libertad de circulación, garantizada en el artículo 13 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (ONU, 1948), así como en el artículo 12 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (Naciones Unidas, derechos Humanos, 1966). Así mismo, el acceso a la información y la comunicación se garantiza en el artículo 19 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (ONU, 1948) y en el artículo 19, párrafo 2, del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos (Naciones Unidas, 1966).

De la misma manera, la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial (Naciones Unidas, Derechos Humanos, 1965) y la Convención sobre los derechos de las Personas con Discapacidad (CDPCD) (ONU, 2018) en sus artículos 5 y 9 respectivamente, establecen nuevos precedentes en el marco jurídico internacional de derechos humanos, sobre la accesibilidad considerándola un derecho per se, y una circunstancia esencial para que todas las personas, sin distinción, disfruten de condiciones de igualdad y no discriminación.

Finalmente, en términos internacionales, la Agenda 2030, los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ONU, 2015), y la Nueva Agenda Urbana ONU, (2016) señalan la accesibilidad como la meta que responde al objetivo 11 sobre ciudades y los asentamientos humanos en aras de que sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles.

Antecedentes Nacionales

Como consecuencia de las demandas internacionales, México ha impulsado leyes que consideren la accesibilidad bajo diferentes enfoques, pero de una manera aislada y desarticulada, razón por la cual los avances en esta materia han sido poco considerables.

En junio del 2003 se promulga la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación donde se establece la obligación de realizar ajustes razonables en entorno físico, de información y comunicación; diseñar comunicaciones oficiales, convocatorias públicas, libros de texto, etc. en formato braille o en lenguas indígenas; contar con lengua de señas en eventos públicos gubernamentales y vigilar la accesibilidad del entorno.

Por su parte en junio del 2009 se publica la Ley General de Turismo (Cámara de Diputados, H. Congreso de la Unión, 2009), misma que promueve disposiciones sobre accesibilidad y turismo accesible y accesibilidad en sus artículos 18 y 19.

En mayo del 2011 se publica la Ley General de Inclusión de las Personas con Discapacidad y su Reglamento (Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión, 2011), (reemplazando a la Ley General de Personas con Discapacidad, que se había promulgado 6 años antes), que busca el fomento de la accesibilidad en instalaciones de servicio al público, así como en vivienda.

En julio del 2013 el diario oficial publica el Reglamento de la Ley General de la Infraestructura Física Educativa (Diario Oficial, 2013), misma que refieren a la accesibilidad en los centros educativos. A estos lineamientos se suma el Reglamento Federal de Seguridad y Salud en el trabajo (Diario Oficial de la Federación, 2014), donde también se hacen seña-

lamientos sobre accesibilidad como característica obligada de instalaciones adecuadas.

Al margen de estas leyes y reglamentos han surgido Normas Oficiales, a decir: NORMA Oficial Mexicana NOM-034-STPS-2016, que regula las condiciones de seguridad para el acceso y desarrollo de actividades de trabajadores con discapacidad en los centros de trabajo; la NORMA Oficial Mexicana NOM-030-SSA3-2013, que especifica las características arquitectónicas necesarias para facilitar el acceso, tránsito, uso y permanencia de las personas con discapacidad en establecimientos del sector Salud; la NORMA Mexicana NMX-AA-164-SCFI-2013, Edificación sustentable -Criterios y requerimientos ambientales mínimos- que señala que las edificaciones no contar con barreras físicas que impidan la accesibilidad adecuada; así como la Norma Mexicana NMX-R-050-SCFI-2006, que estipula el cuidado en la accesibilidad de las personas con discapacidad a espacios construidos de servicio al público (CNDH, 2019).

Finalmente es importante la mención de la Ley de Obras Públicas y Servicios relacionados con las mismas (Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión, 2016), cuyo artículo 21 establece que “toda instalación pública deberá asegurar la accesibilidad, evacuación, libre tránsito sin barreras arquitectónicas”.

Importante es aclarar que dichas normativas han mostrado una intención por respetar los acuerdos internacionales, pero que se han ido generando de manera desarticulada y sin carácter vinculativo, con un enfoque hacia las Personas con Discapacidad y no a la diversidad que nos muestra una cara más amplia. Poco o nada hay en referencia al diseño con enfoque de género, o al diseño que incluya a los grupos LGBTQ+, o que haga señalamientos por cuestiones culturales, económicas o étnicas.

Contexto actual: diseño, accesibilidad e inclusión en México

Los índices de percepción sobre la falta de inclusión en nuestro país derivada de la intolerancia

hacia la diversidad, muestran un amplio espectro de grupos de personas que consideran vulnerados sus derechos. La vulneración de los derechos se traduce en una falta de accesibilidad que puede ser actitudinal, física o institucional. Los grupos, representantes de la diversidad en México, que reportaron altos índices de exclusión fueron: personas adultas mayores, personas con discapacidad, personas indígenas, personas del grupo LGBTQ+, etc.

En la Encuesta Nacional sobre Discriminación, realizada en el 2017 en México, los resultados sobre los grupos vulnerados y excluidos, muestran los porcentajes en que cada grupo se ha visto excluido: un 72% de las personas trans, un 66% de las personas gays, un 65 % de las personas indígenas, un 62% de las trabajadoras del hogar remuneradas, un 58% de las personas con discapacidad y un 57 % de los adultos mayores.



Imagen 1. Resultados de la Encuesta Nacional sobre Discriminación 2017, muestran los porcentajes de percepción de exclusión por grupos (Tomado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/enadis/2017/doc/enadis2017_resultados.pdf)

Un grupo altamente representativo de los grupos víctimas de la falta de inclusión en materia de accesibilidad son las PcD. Acorde a los datos generados por el censo 2020, de los 126,014,024 mexicanos que habitan en el país, existen 20,838,108 con alguna discapacidad o limitación (INEGI, 2021),

Al respecto, en el Informe Especial de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre el

estado que guardan los derechos humanos de las personas con discapacidad en las entidades federativas del país (CNDH, 2018), realizado por parte de la CNDH, se hacen señalamientos en materia de accesibilidad, afirmando que la normativa existente no representa cumplimiento con los acuerdos internacionales, toda vez que es únicamente es enunciativa. Igualmente, estas leyes no indican acciones específicas, por lo que “*se evidencia la falta de trabajos concretos, así como la incompreensión del enfoque de la discapacidad desde la perspectiva de los derechos humanos*”, por lo que afirman que “la ley resulta inoperante si no existen mecanismos de garantía, así como políticas institucionales y públicas” (CNDH, 2018).

Por su parte, el Comité de los derechos de las personas con discapacidad de la ONU ha señalado también, que el marco legislativo existente sobre accesibilidad no aborda todos los aspectos contemplados en el artículo 9 de la CDPCD, y que México no cuenta con mecanismos de evaluación del cumplimiento con las normas de accesibilidad (Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2014).

Al mismo tiempo tiempo recomendaron: “*acelerar el proceso de reglamentación de las leyes en materia de accesibilidad; instaurar mecanismos de monitoreo, mecanismos de queja y sanciones por incumplimiento; asegurar que los planes de accesibilidad incluyan los edificios existentes y nuevas edificaciones; implementar un plan nacional de accesibilidad aplicable al entorno físico, al transporte, a la información y a las comunicaciones y velar que las entidades privadas tengan en cuenta la accesibilidad de las personas con discapacidad y sean objeto de sanciones en caso de incumplimiento*” (Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2014).

Todas estas observaciones refieren al trabajo de especialistas en el diseño de entornos físicos. Las solicitudes realizadas a nuestro país por organizaciones nacionales e internacionales en materia de accesibilidad para cumplir con los compromisos generados, muestran los grandes rezagos actuales.

Podríamos inferir que, en México, el estado actual de los avances en materia de accesibilidad, giran en torno a la dimensión normativa pero no se han tenido grandes avances en materia de implementación.

Por otra parte, un compromiso demandado y no cumplido por el país es el de “*ofrecer formación a todas las personas involucradas en los problemas de accesibilidad*” (ONU, 2018), lo que también desvela un necesario enfoque en la educación de los diseñadores, para desde ahí orientar la práctica profesional.

Hoy en día, la accesibilidad sigue siendo un enfoque ausente en la enseñanza del diseño. En los currículos de las escuelas de diseño el tema de accesibilidad no figura, ni como unidad de aprendizaje, ni como enfoque presente en los objetivos de las mismas. Sencillamente, y pese a las demandas del Comité, no se visibiliza como un criterio necesario en el diseño, porque carece de un marco normativo que así lo obligue. Desafortunadamente, en la enseñanza del diseño, se sigue privilegiando un enfoque centrado en aspectos estéticos y funcionales, por encima de aspectos sociales, donde se ubicarían la accesibilidad universal, la inclusión y la calidad de vida.

En una encuesta realizada por la autora, en enero del 2021, a una población compuesta por estudiantes de diseño de áreas como diseño industrial, arquitectura, diseño gráfico y diseño urbano, nivel licenciatura y posgrado, procedentes de diversas universidades públicas de México, un 49.1 % externó que el principal enfoque de enseñanza durante su formación se centró en aspectos estéticos (privilegiando la forma, la composición, la belleza y el estilo), un 32.1% manifestó que el principal enfoque de enseñanza durante su formación se centró en aspectos funcionales (resolviendo aspectos ergonómicos, espaciales, dimensiones o estructurales, por sobre todo). Escasamente un 13.2% señaló un enfoque en aspectos sociales, donde se antepone como enfoque de diseño criterios como la accesibilidad, la inclusión, la calidad de vida y la sustentabilidad.

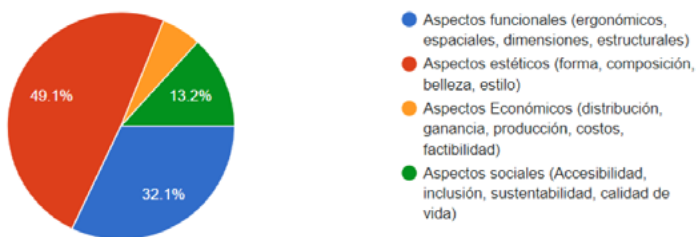


Imagen 2. Resultados de encuesta aplicada a estudiantes de diseño sobre el enfoque que primordialmente reciben en su enseñanza.¹

El diseño, desde hace algunas décadas ha impulsado la inclusión a través de discursos como el diseño universal, el diseño para todos, el diseño incluyente e inclusivo; sin embargo, y en contraposición a sus fundamentos, en la realidad ha desconocido a sectores considerados minoritarios, traicionando los ideales que los diseñadores han presumido de abanderar. Por ello es fundamental que el enfoque de diseño en su enseñanza y aplicación, traspase la esfera de lo utilitario y estético e impulse la integración de una población entendida como resultado de la diversidad.

Hacia una Ley General de Accesibilidad en México

Los resultados muestran la necesidad de articular las acciones, normas, reglamentos y leyes ya existentes. Se han realizado esfuerzos de manera aislada o que consideran la accesibilidad como elemento complementario, e inherente (como la Ley de Inclusión de las PcD o las leyes sobre infraestructura de salud o educación, por ejemplo), pero, justamente por no establecer la accesibilidad como eje central, ésta se diluye, siendo ella de la que derivarían aspectos como: discriminación, educación, promoción turística, etc. No se ha comprendido que, al reglamentarse y resolverse el problema de la accesibilidad en su más amplio espectro, por consecuencia serán atendidas muchas (o todas) las de-

mandas fundamentales de los grupos minoritarios, a decir: PcD, personas enfermas, grupos LGBTQ-, grupos étnicos, adultos mayores, mujeres, niños, personas de baja estatura, personas de condiciones económicas y sociales vulnerables, y demás variantes que a diversidad nos ofrece a las personas.

Al respecto, en el Informe Especial sobre el Derecho a la Accesibilidad de las Personas con Discapacidad presentado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) se hace una crítica a la falta de políticas públicas que garanticen el derecho a la accesibilidad de las PcD y de toda la población en general (CNDH, 2019), estableciendo que para el estado, la accesibilidad debiera ser un tema prioritario, toda vez que se considera como una condición para que las personas con discapacidad puedan vivir en igualdad de condiciones, de forma independiente y participar en la sociedad de una manera plena (CNDH, 2019). En este marco se exige fortalecer al Consejo Nacional para el Desarrollo y la Inclusión de las Personas con Discapacidad (CONADIS) u otro mecanismo de planeación estratégica para que se haga cargo de coordinar las políticas públicas y generar una estrategia nacional sobre accesibilidad.

Este informe establece la necesidad de coordinar las políticas públicas para generar una estrategia nacional sobre accesibilidad que podría beneficiar al 63% de la población en general, dado que los beneficios son extensivos al amplio espectro de población diversa y por ello exhorta al Congreso de la Unión a cumplir con el compromiso internacional de reconocer, respetar y garantizar el derecho a la accesibilidad, mediante la creación de una Ley General de Accesibilidad que sirva de base y coordinación para la generación de nuevas normas y dé lugar a nuevas reformas de leyes existentes, cuyo objetivo esté relacionado con la accesibilidad (CNDH, 2019).

Dado que la accesibilidad debe pensarse en múltiples enfoques relativos al diseño, se hace necesario, que dicha ley contemple la ausencia actual de normatividad de aspectos referentes al transporte, la comunicación e información, incluidas las

tecnologías de la información y comunicaciones (Ortiz, 2019), por lo que se entiende que esta Ley General de Accesibilidad venga a fortalecer los cursos con los que se enseña y practica el diseño, a la vez que el diseño venga a contribuir al seguimiento de dicha ley, y por lo tanto al cumplimiento de la misma.

Conclusiones

Tras el desarrollo expuesto en este trabajo, se concluye que enfrentar la necesidad de visibilizar, reglamentar y vigilar por la accesibilidad como un derecho, es especialmente importante cuando se piensa en la diversidad de la población del país y en las condiciones de rezago en la que los grupos diversos se encuentran.

Esta tarea corresponde a un trabajo conjunto, que parte desde la práctica y la enseñanza del diseño con enfoque en la accesibilidad y con clave en la diversidad de los usuarios; así como de propuestas legales, que se materialicen conjuntamente a través de una Ley General de Accesibilidad, “dicho estatuto deberá armonizar con los principios y preceptos contemplados en los instrumentos internacionales en la materia, en especial con la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (CDPD), disponiendo la distribución de competencias entre los distintos órdenes de gobierno, y constriñendo a las legislaturas locales a emitir leyes en el tema de accesibilidad con base en las directrices derivadas de dicha Ley General” (CNDH, 2020).

La generación de dicha Ley General de Accesibilidad, se considera, deberá ser el fundamento para que se pueda impulsar el camino hacia la inclusión en los entornos físicos, por lo que su necesidad y urgencia como respuesta a la demanda social, resulta insoslayable, dado que esta ley contribuiría a:

- articular y coordinar los distintos órdenes de gobierno para evitar las acciones aisladas y de escaso impacto que hoy son evidentes;

- actualizar conforme a estándares internacionales las normas y manuales y hacerlas vinculantes
- fortalecer la formación y práctica profesional, así como ofrecer certificación en materia de accesibilidad
- conformar mecanismos de supervisión y sanción por incumplimiento de la materia,
- general el material técnico, teórico y/o normativo con una visión global que abarque todas las ramas del quehacer humano, actividad gubernamental y privada

Queda en manos del Congreso de la Unión, dar cumplimiento a su función de legislar en materia de accesibilidad, siempre con la consideración del artículo 1o de nuestra constitución, que cita que todos los mexicanos gozarán de los derechos humanos reconocidos en nuestra Constitución y en los tratados internacionales, así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse ni suspenderse; recordando siempre que, como se dijo antes, la accesibilidad es un derecho humano per se, pero al mismo tiempo el principio para el cumplimiento de los demás derechos.

Referencias

- Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión, 2016. *Ley de Obras Públicas y Servicios relacionados con las mismas*. [En línea] Available at: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/56_130116.pdf [Último acceso: 26 Enero 2021].
- Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión, 2011. *Ley General de Inclusión de las Personas con Discapacidad*. [En línea] Available at: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGIPD_120718.pdf [Último acceso: 15 Enero 2021].
- Cámara de Diputados, H. Congreso de la Unión, 2009. *Ley General de Turismo*. [En línea] Available at: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGT_310719.pdf [Último acceso: 20 Enero 2021].

- CNDH, 2018. *Informe Especial de la Comisión Nacional de los derechos humanos sobre el estado que guarda los derechos humanos de las personas con discapacidad en las entidades federativas del país*. [En línea] Available at: file:///C:/Users/Eska%20Solano/Documents/ESKA%202021/UAEM/ESPECIALIDAD%20ACCESIBILIDAD/LIBROS%20ACCESIBILIDAD/Informe%20sobre%20el%20estado%20de%20los%20derechos%20humanos%20de%20personas%20con%20discapacidad.pdf [Último acceso: 15 Enero 2021].
- CNDH, 2019. *Informe especial sobre el derecho a la accesibilidad de las Personas con Discapacidad*, México: CNDH.
- CNDH, 2020. *El Mecanismo Independiente de Monitoreo Nacional de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, exhorta al Congreso de la Unión a crear una Ley General de Accesibilidad*, México: CNDH.
- Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2014. *Observaciones finales sobre el informe inicial de México*. [En línea] Available at: https://tbinternet.ohchr.org/_layouts/15/treatybodyexternal/Download.aspx?symbolno=CRPD%2fC%2fMEX%2fCO%2f1&Lang=es [Último acceso: 4 Febrero 2021].
- Diario Oficial de la Federación, 2014. *Reglamento Federal de Seguridad y Salud en el trabajo*. [En línea] Available at: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5368114&fecha=13/11/2014 [Último acceso: 1 Febrero 2021].
- Diario Oficial, 2013. *Reglamento de la Ley General de la Infraestructura Física Educativa*. [En línea] Available at: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/622/REGLAMENTO_de_la_Ley_General_de_la_Infraestructura_F_sica_Educativa.pdf [Último acceso: 28 Diciembre 2020].
- INEGI, 2021. *Censo de Población 2020, México: INEGI*.
- Naciones Unidas, Derechos Humanos, 1966. *Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos*. [En línea] Available at: <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/ccpr.aspx> [Último acceso: 3 Enero 2021].
- ONU, 1948. *La Declaración Universal de Derechos Humanos*. [En línea] Available at: https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf
- ONU, 2015. *Objetivos del Desarrollo Sostenible*. [En línea] Available at: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/> [Último acceso: 4 enero 2021].
- ONU, 2016. *Nueva Agenda Urbana Habitat III*, Quito: ONU.
- ONU, 2018. *La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su protocolo facultativo*, México: CNDH.
- Ortiz, A., 2019. *Critica CNDH falta de accesibilidad para personas con discapacidad*. El Universal, 28 Agosto.



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas

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 prácticas de arte y diseño de las estudiantes del programa de diseño gráfico de una institución oficial del caribe colombiano y sus aportes en la producción y procesos creativos de la cultura regional

*Yolanda Inés Muñoz Adárraga**

Resumen

La intención de esta propuesta de investigación es caracterizar las prácticas de arte y de diseño de las egresadas y estudiantes de los programas de Diseño Gráfico de una institución universitaria del Caribe colombiano, e investigar el aporte que ha generado la implementación de dichas prácticas creativas en el entorno hacia la construcción de una cultura del arte regional.

Con fundamento en el enfoque que existe hacia actividades artísticas que confluyen en el logro de la interdisciplinariedad de la producción y los procesos creativos, trabajo en alianza con otras instituciones universitarias, escuelas de arte nacionales e internacionales, queremos estudiar el aporte que hacen los egresados de una IES a sus entornos laborales y a sus procesos creativos, artísticos y de diseño como servidores o emprendedores impactando a la sociedad y la cultura.

El contenido de esta propuesta, se describe a continuación: en un primer momento, se desarrolla una contextualización, se establece la problemática (objeto de este estudio), así como los antecedentes, los objetivos y la justificación del mismo. Un segundo momento abarca los referentes teóricos. El tercer momento

se refiere a los elementos metodológicos en los que se apoyará el estudio, así como la descripción de los instrumentos y procedimientos empleados para la recolección y análisis de los datos. En un cuarto momento, se presentarán los resultados obtenidos y las interpretaciones elaboradas a partir del marco de referencia, los cuales contemplarán la caracterización que resulta de la sistematización e interpretación de la información.

Con esta investigación se pretende identificar la visibilidad de las mujeres artistas y diseñadoras que han marcado la historia del programa de diseño gráfico de una institución universitaria de la región colombiana del Caribe desde sus inicios en 2012. Se tendrán en cuenta los trabajos de grado y los informes de las prácticas profesionales, los cuales son evidencias de los procesos creativos y artísticos.

Palabras claves:

Arte, diseño, creatividad, educación artística, perspectiva de género, producción creativa.

*Académica adscrita a la Facultad de Ciencias, Educación y Humanidades de la Institución Universitaria ITSA, Colombia. Mail: ymunoz@itsa.edu.co

Planteamiento del problema

La Institución Universitaria ITSA (Instituto Tecnológico de Soledad Atlántico) cuenta con veintitrés años de existencia desde su aprobación oficial aunque formalmente las clases iniciaron hasta el año 2000. En 2003 graduamos la primera promoción de tecnólogos; en 2005, se cambia la formación académica por ciclos propedéuticos y en estos veinte años de vida académica han egresado tres mil profesionistas.

Desde sus inicios, la institución en su PEI (Proyecto Educativo Institucional), ha liderado el camino para materializar la formación del talento humano integral: personas autónomas, creativas, emprendedoras, éticas, responsables, ciudadanos líderes en la transformación de su entorno en un contexto globalizado.

La formación integral está enmarcada desde un modelo basado en competencias, y los cuatro pilares fundamentales; dice Jacques Delors (1996): “Aprender a conocer, aprender a hacer, aprender a ser, aprender a vivir juntos”, todo esto soportado en los principios institucionales, la ética y el respeto por el medio ambiente.

En el PEI, se define al estudiante como una persona íntegra asumiendo su compromiso con la sociedad y con la institución, y su responsabilidad ética con el entorno sociocultural, político, económico, tecnológico, ambiental y científico y al egresado como un profesional autónomo, creativo, emprendedor, ético, responsable, con capacidad para responder a los rápidos cambios y la complejidad, de manera ética, idónea y responsable en su interacción con el entorno sociocultural.

Con esta propuesta investigativa se pretende indagar: ¿cuáles son las prácticas de arte y diseño de las egresadas y estudiantes de los programas de una institución universitaria del Caribe colombiano?, ¿cuál es el impacto que ha generado la implementación de dichas prácticas creativas en el entorno hacia la construcción de una cultura del arte regional que las egresadas y estudiantes están aportando con su experiencia laboral? y ¿cómo se

está evidenciando que es una profesional responsable y emprendedora en su entorno sociocultural?

Se analizarán las estadísticas y las diferencias de las perspectivas de género, determinando las oportunidades de las mujeres artistas con referencia a las de los varones artistas.

Objetivo general

Caracterizar las prácticas de arte y diseño de las egresadas y estudiantes de los programas de Diseño Gráfico de una institución universitaria del Caribe colombiano y el aporte que ha generado la implementación de dichas prácticas creativas en el entorno hacia la construcción de una cultura del arte regional.

Objetivos específicos

1. Describir la forma como las egresadas y estudiantes generan prácticas de arte y de diseño en sus procesos de producción artística, reconocidas por su excelente desempeño en la evaluación del empleador y del docente tutor de sus proyectos de grado.

2. Identificar en la muestra de estudio de egresadas y estudiantes a las emprendedoras y su aporte social al entorno cultural.

3. Caracterizar la forma en que las egresadas y estudiantes aplican lo aprendido en su formación, en los procesos creativos de emprendimiento y su aporte a la paz.

4. Describir en las producciones creativas las perspectivas de género y las diferencias de oportunidades con relación a las de los hombres artistas.

Referentes teóricos

El punto de partida para el trabajo de Ibáñez (2019) ha sido el interés por realizar un acercamiento a la iconografía atribuida a la mujer a lo largo de la historia y su participación como artista. Parte de la investigación es un estudio a los docentes sobre

su manera de enfocar la asignatura de Educación Artística en las aulas con respecto al papel de la mujer artista y su visibilidad.

Se ha analizado esta visibilidad que ha tenido la mujer a lo largo de las etapas históricas teniendo en cuenta la actualidad en las estadísticas de Mujeres en las Artes Visuales (MAV), que han hecho un estudio sobre el número de exposiciones en museos de artistas mujeres, frente a artistas hombres.

La metodología se basa en la fundamentación teórica apoyada de cuestionarios dirigidos a docentes. Tras acotar el número de mujeres investigadas, estas servirían como ejemplo para la propuesta didáctica y se trabajará sobre ellas a lo largo de una serie de actividades.

El objetivo es acercar la perspectiva de género a las aulas de Educación Primaria, con la finalidad de acabar con la desigualdad de género en los contenidos, a través del estudio de varias mujeres artistas.

Además se tomarán en cuenta los documentos El Potencial Educativo de la Fotografía, Cuaderno Pedagógico del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2015) y La imagen de la mujer representada en la publicidad: Una reflexión sobre la obra plástica de Gloria Herazo de Bock Ruiz (2016).

La presente investigación parte de la motivación personal de su autora de comprender cómo la publicidad ha funcionado como un mecanismo de control capaz de establecer patrones de conducta y de apariencia en la vida de las mujeres. Así mismo, la autora desde su ejercicio como artista, quiso revisar si este fenómeno ha sido trabajado por otras mujeres artistas pertenecientes al ámbito internacional y también local, es decir el colombiano.

En una primera instancia se revisó información sobre la publicidad en Colombia centrándose en la distribuida por la revista Cromos, la cual se constituye como la más importante revista dirigida al público femenino del mercado colombiano; mientras se hacía dicha revisión se encontró que un gran número de investigadores de la comunidad académica local se ha interesado por adelantar investigaciones referentes al tratamiento de la ima-

gen femenina en la revista Cromos y publicaciones similares, hecho que llevó a la autora a indagar con detenimiento desde qué perspectivas ha sido abordado el tema encontrando que dicho contenido se ha explorado desde el ámbito laboral, político y económico; también ha sido revisado a partir de la influencia que ha tenido la industria de la moda, la cosmética y la estética.

A pesar de que en las últimas décadas se han producido avances, las mujeres siguen discriminadas en todos los campos de actividad; las estadísticas (Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de la Cultura, 2015) constatan el sexismo existente en la cultura, la cual es un ámbito fundamental en la construcción y circulación de las ideas porque nutre el imaginario simbólico y es crucial en la conformación de las sociedades.

El Observatorio Vasco de la Cultura ha tenido siempre presente la perspectiva de género en el diseño, recogida, explotación y análisis de las estadísticas que promueve. Además, este año: 2016, dado el interés mostrado por parte de la administración y de los sectores por conocer la situación de las mujeres en la cultura, el Observatorio ha incluido en su programa la elaboración de un estudio específico sobre esta temática.

La investigación forma parte de los proyectos estructurantes del plan Kultura Auzolanean 2016, instrumento para acordar entre agentes públicos y privados la visión estratégica, los criterios de actuación y las prioridades para el conjunto de cultura vasca. El propósito del estudio se dirige a conocer y diagnosticar la presencia y participación de las mujeres en la cultura, en concreto, en el ámbito audiovisual y en las artes visuales, al objeto de plantear posibles intervenciones en aquellos ámbitos que se definan como mejora.

Realizado en coordinación con Emakunde pretende analizar la situación de las mujeres en los distintos elementos de la cadena de valor (formación, creación, producción, difusión, programación y exhibición). Pero más allá del diagnóstico, contempla la definición de posibles medidas de intervención para aumentar la presencia y participación de

las mujeres, así como para fomentar la generación de contextos más igualitarios.

El primer paso para realizar un diagnóstico se ha dirigido a analizar la información estadística disponible en la CAE. Contamos con información sobre el contexto, el empleo, el uso del tiempo y los hábitos culturales, y las percepciones de los agentes culturales respecto a la igualdad de género en el sector.

Este primer retrato objetivo ha de completarse con información sobre la posición de las mujeres en las convocatorias de subvenciones y becas, tanto en la composición de los jurados y comisiones como en las solicitudes recibidas y concedidas, con el objetivo de analizar la paridad en el acceso a este tipo de ayudas.

Siguiendo con el análisis cuantitativo, se plantea también estudiar la posición de las mujeres en las exposiciones y los equipos de las películas, los premios, etc. Se trata de conocer no solo cuántas aparecen y su peso en relación a los hombres, sino de caracterizar y tipificar su situación en los dos ámbitos prioritarios de estudio.

Los datos sirven para constatar los hechos, para plasmar el efecto, el problema, lo que no es poco. Pero tras esa realidad hay cuestiones fundamentales que requieren respuestas cualitativas. Un estudio de estas características demanda abrir espacios de participación y reflexión con objeto de recabar las opiniones de las personas que conocen y viven la realidad en primera persona. En el ámbito del audiovisual, se ha contado con el conocimiento de Miren Manias, investigadora experta en el cine vasco, que ha realizado entrevistas en profundidad a mujeres de todos los perfiles tanto técnicos como artísticos.

El estudio cuenta también con dos artículos de opinión independientes y valorativos que han redactado Haizea Barcenilla y Ane Muñoz a partir de los datos del Observatorio; en el caso de lo audiovisual también se cuenta con un análisis cualitativo de los resultados.

Desde la perspectiva del proceso de trabajo, es preciso destacar que se han coordinado dos

grupos de trabajo en los que se han consensuado la metodología y los contenidos del estudio y han debatido las propuestas de futuro.

Así, la mirada plural ha resultado esencial para el análisis y, sobre todo, para proponer medidas que contribuyan a cambiar la posición de las mujeres en el campo de las artes y el audiovisual que, hoy por hoy, dista mucho de ser equilibrada.

Metodología

Esta investigación se realizará con un enfoque cualitativo, lo importante no radica en el hecho de observar, sino en entender los significados de las acciones vistas en el contexto en el que se desarrollaron (Báez y Pérez de Tudela, 2007). En nuestro caso, dicho contexto lo constituyen los escenarios donde las egresadas y estudiantes aplican los conocimientos adquiridos y la interacción con los evaluadores de las producciones creativas, donde las egresadas, las estudiantes, docentes compañeros y empleadores interactúan, negocian significados y comparten práctica.

Dado que el objeto de esta investigación son las producciones creativas, el emprendimiento y responsabilidad cultural, es necesario acceder a lo que las egresadas, hacen para generarlo en beneficio del entorno, por supuesto con la implementación de prácticas de arte y de diseño. Para ello, optamos por un enfoque metodológico cualitativo-fenomenológico y por el estudio de casos como método más apropiado para este estudio, enmarcado en el enfoque ideográfico. El estudio de casos es un método adecuado para estudiar una situación o caso en profundidad y en un periodo relativamente corto.

El trabajo a realizar adoptará un carácter descriptivo interpretativo. Descriptivo porque se enfocará en detallar lo que realizan las egresadas y las estudiantes al desarrollar sus diseños. Interpretativo porque se enfocará en explorar y comprender la perspectiva de los sujetos respecto al tema de estudio en su contexto: lo que ellos realizan tiene sentido, y a través del estudio y sus resultados pre-

tendemos aportar el porqué son considerados por su creatividad, ingenio, imaginación y responsabilidad social; así mismo, si emprenden, cómo impactan el entorno para relacionarlo con aportes hacia la cultura.

Por el hecho de trabajar con la investigación cualitativa, era necesario recurrir a algún método para la recolección y análisis de los datos, y debido al carácter descriptivo-interpretativo de este trabajo se usarán técnicas etnográficas.

Resultados esperados

- Identificación de la incidencia de los conceptos relacionados con la educación artística.
- Comprensión de cuánto reconocimiento le da la egresada y la estudiante a la calidad de la formación en artes, diseño, cultura que recibe desde su formación académica universitaria y el nivel de impacto en su desarrollo y su trabajo para la sociedad en general como gestor de cultura y arte.
- Comparación de los resultados de evaluación del desempeño laboral con las prácticas artísticas, de diseño visual y de responsabilidad social implementadas y el impacto de los egresados en las empresas relacionando qué tanto aporta como profesional en la solución de los problemas empresariales y del entorno en el camino hacia la cultura y a las producciones creativas.
- Reconocimiento de la importancia y aplicación diaria de técnicas del color, diseño y manejo de tecnologías, responsabilidad en la gestión cultural.
- La institución podrá describir las prácticas artísticas de diseño, de emprendimiento y responsabilidad social de las egresadas y estudiantes de diseño gráfico y se podrá conocer de parte de las empresas el nivel de confianza y aporte de las egresadas en el logro de sus metas organizacionales.
- Identificación de egresadas emprendedoras y contribución hacia la cultura de su aporte social al entorno.

- Alianzas para el cultivo de las artes el diseño, la fotografía, entre empresa y universidad por la responsabilidad social teniendo en cuenta que ambas instituciones se forjan compromisos de oportunidades que lleven a fomentar climas de respeto y de resignificación de valores culturales y artísticos.
- Caracterización de la forma en que las egresadas y estudiantes practican el arte: creatividad, procesos y producciones, así como la responsabilidad social en la empresa donde laboran e implementan prácticas de emprendimiento y su relación de aporte a la cultura.

Referencias

- Baez y Pérez de Tudela, J. (2007). Investigación Cualitativa. ESIC Editorial.
- Bock Ruiz, M. (2016). La imagen de la mujer representada en la publicidad: Una reflexión sobre la obra plástica de Gloria Herazo. [Tesis de Licenciatura, Universidad Santo Tomás Abierta y a Distancia].
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA. (2015). El Potencial Educativo de la Fotografía, Cuaderno Pedagógico. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Figueroa Arbelaez, A. (2011). Imagen femenina, Objeto del arte y de la sociedad de consumo. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Guzmán, M. V. (29 de marzo de 2020). El rol del arte en tiempos de pandemia. Artishock. Revista de Arte Contemporáneo.
- Ibáñez Agudo A. (2019). El papel de la mujer en el arte y su inclusión en las aulas de primaria [Trabajo de fin de grado, Universidad de Ciencias de la Educación de Sevilla].
- Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio Vasco de la Cultura. (2015). Presencia de las mujeres en las artes visuales y el audiovisual.
- Montero P., V. (diciembre de 2012). Aportaciones feministas en la relación entre arte y tecnología. *Aisthesis*. (42), 425-447. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000200022>



Atribución-No Comercial-Sin Derivadas



Reflexiones finales

Anelli Lara Márquez

El estudio de la participación femenina en el desarrollo y avance del arte sigue siendo motivo de discusión; entonces, ¿qué mejor que una mujer para estudiar la obra de otra mujer? Lo que este tomo recoge son escritos reflexionados por interesadas en sacar a la luz propuestas aún latentes alrededor de la teoría, visión artística y nuevas concepciones creativas concebidas por mujeres.

Es relevante que el interés venga de todas las edades y a partir de diversos rubros académicos, hecho que demuestra que las nuevas investigadoras intentan cambiar el paradigma impuesto alrededor del arte para comprobar que se pueden incluir a todos los sectores de la sociedad, lo cual es de suma importancia si realmente se desea reivindicar a los grupos que han visto sus derechos vulnerados.

Y ya que se está partiendo de un ámbito académico, no se puede dejar pasar que muchas veces, en las escuelas y centros educativos, los estudiantes y futuros miembros de la sociedad adquieren tales prejuicios acerca de movimientos políticos que incluso llegan a caer en la negación de asuntos relevantes para todos. Pero si se desea que la sociedad esté en constante avance, es imprescindible que se replanteen los objetivos de la educación, así como sus métodos. Entonces, monitorear el impacto que tenga la labor de los alumnos puede ser una estrategia

para ajustar o repensar lo que se imparte en solo unos años para el desarrollo de toda una vida profesional. Justo como se plantea en uno de los artículos aquí vertidos.

Por otro lado, hay que destacar cómo las creaciones de quienes son artistas, investigadoras, diseñadoras, etc, involucran una extensa serie de conocimientos y experiencias que mezclada con el arduo trabajo hacen posible la realización de libros, revistas, periódicos, sitios de internet y cualquier material destinado a un público, demostrando que las mujeres no solo merecen ocupar esos espacios, sino que su labor es necesaria para la culminación de cualquier proyecto.

En ese sentido, hay muchas artistas procedentes de diferentes contextos que se han atrevido a encarar al sistema por medio de su arte, pero desafortunadamente aún no ha sido posible asimilarlas en los estudios teóricos e historiográficos por considerárseles un caso aislado o especial, cuyo desglose requiere mayor estudio y “enfoques especiales”. Sin embargo, para una comprensión más amplia de los fenómenos artísticos es necesaria una visualización global de lo que representa la creación en todas sus ramas y con todas sus particularidades. En ese sentido, hay muchas artistas procedentes de diferentes contextos que se han atrevido a encarar al sistema por medio de

su arte, pero desafortunadamente aún no ha sido posible asimilarlas en los estudios teóricos e historiográficos por considerárseles un caso aislado o especial, cuyo desglose requiere mayor estudio y “enfoques especiales”. Sin embargo, para una comprensión más amplia de los fenómenos artísticos es necesaria una visualización global de lo que representa la creación en todas sus ramas y con todas sus particularidades. Para muestra las obras de Ana Mendieta y Käthe Kollwitz, artistas que se encargaron de denunciar en sus obras asuntos tan delicados como la violencia de género y las secuelas de la guerra, respectivamente.

Los esfuerzos de las mujeres por ser parte de una sociedad que las incluya siguen presentes hasta la actualidad, aunque la forma en que el arte se crea y difunde haya cambiado. El auge de las nuevas tecnologías obligan a la reinención de estrategias para difundir productos, y si bien, han facilitado en buena medida el alcance que las obras pueden tener, también han traído nuevos obstáculos que de una u otra forma logran frenar el avance de nuevas artistas, por ejemplo, la competencia con la publicidad de tiendas con productos a gran escala y precios atractivos, la intromisión de terceros en sus vidas privadas, los esfuerzos por mantener a flote su contenido en la plataforma (es decir, el manejo del algoritmo), y demás detalles suman complejidad al desarrollo personal y profesional de las involucradas.

Siendo así, hasta una actividad que a simple vista puede parecer secundaria como

la joyería, guarda connotaciones interesantes. Nacida del concepto de artesanía, la joyería ha tenido un gran impacto en las sociedades como símbolo de estatus y actualmente se considera que su uso está reservado para “eventos especiales”, con todo, su uso en diferentes culturas ha adquirido distintos matices, desde ritualísticos/curativos hasta políticos. Ciertamente la mujer también ha tenido un papel importante en el desarrollo de esta actividad, aunque su presencia se haya intentado relegar a la de modelo de las piezas, un breve repaso a los textos arrojan cómo el papel de esta siempre ha sido determinante.

Pero lo que no siempre se tiene en mente es que al luchar por ese espacio digital o físico se está abriendo la puerta a que en un tiempo nuevas creadoras, artistas, críticas, profesoras o divulgadoras ocupen los espacios que ya alguien se encargó de defender. Así, proteger una postura política expresa una preocupación permanente por las condiciones de quienes son semejantes.

Aunque parezcan distantes los enfoques de todos estos trabajos, tienen en común que toman partido en una situación de interés social. Desde los estudios femeninos de la artesanía hasta la necesidad de una reconfiguración legal, se sostiene una postura firme al señalar que se requiere un cambio de dirección o, como ya se dijo, toda una reestructuración, meta que sólo se logrará dialogando con todos aquellos que son partícipes de la estructura socio-cultural.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

SEMINARIO INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE Y DISEÑO (SIAYD)

Responsable editorial
Alma Elisa Delgado Coellar

Consejo Editorial
Huberta Márquez Villeda
Daniela Velázquez Ruíz
Carmen Zapata Flores
María Trinidad Contreras González

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

No. 4, Año 2

Noviembre, 2021- Febrero, 2022

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, ubicada en km. 2.5 carretera Cuautitlán Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México. C.P. 54714. Tel. 5558173478 ext. 1021 <https://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/revista/index.php>, seminario.arteydiseno@gmail.com. Editora responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo número 04-2022-031613532400-102; ISSN 2992-7552, ambos otorgados por el Instinto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número a cargo de la Dra. Alma Elisa Delgado Coellar, 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 actualización: 11 de noviembre 2021.



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 total o parcial de los textos no así de las imágenes aquí publicados, siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

ANÁLISIS

DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

ISSN 2992-7552

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MEXICO



UNAM
CUAUTILÁN