

Prácticas visuales en el arte actual (LAG)

Línea de generación y aplicación innovadora del conocimiento.
Estudios y prácticas actuales del arte como configuradoras de la cultura visual

Instituto de Artes
Área Académica de Artes Visuales



CONSEJO
EDITORIAL

La publicación de este libro se financió con recursos PIFI 2013.

Prácticas visuales en el arte actual (LAG)

Línea de generación y aplicación innovadora del conocimiento.
Estudios y prácticas actuales del arte como configuradoras de la cultura visual



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Pachuca de Soto, Hidalgo, México

2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Humberto Augusto Veras Godoy
Rector

Adolfo Pontigo Loyola
Secretario General

Jorge Augusto del Castillo Tovar
Coordinador de la División de Extensión de la Cultura

Gonzalo Villegas de la Concha
Director del Instituto de Artes

Fondo Editorial

Alexandro Vizuet Ballesteros
Director de Ediciones y Publicaciones

Derechos reservados conforme a la ley.
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

© 2015 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Abasolo 600, Col. Centro, Pachuca de Soto, Hidalgo, México, C.P. 42000

Correo electrónico: editor@uaeh.edu.mx

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin el consentimiento escrito de la UAEH.

ISBN: 978-607-482-396-7

Hecho en México/Printed in México

Índice

Presentación	7
Análisis y reflexión en torno a la gráfica contemporánea	9
<i>R. Maribel Rojas Cuevas</i>	
Laboratorio AV: un proyecto teórico práctico en experimentación, artes visuales, audiovisual y actividad visual	27
<i>Miki Yokoigawa</i>	
Mujer: imagen gráfica y representación. La construcción social de la imagen femenina en el arte contemporáneo	37
<i>Gisela Ivonne Cázares Cerda</i>	
Geometría del deseo: notas hacia una teoría acerca de arte, subjetividad y conocimiento	55
<i>Gabriela López Portillo Isunza</i> <i>John Lundberg</i>	
Semblanzas de los autores	65

Presentación

Docencia, investigación y difusión de la cultura son las funciones sustantivas de una universidad. Desde la apertura del Instituto de Artes de la UAEH en el año 2002, se han realizado diversos intentos por llevar a cabo proyectos de investigación, que recientemente, gracias al desarrollo académico y la iniciativa de sus docentes, han cobrado un mayor interés y buscan consolidarse en la Licenciatura en Artes Visuales.

Prueba de ello es el cuerpo académico *Prácticas Visuales en el Arte Actual (LAG)*, formado por un grupo de investigadores que en su afán por fortalecer la investigación en las artes, han desarrollado la línea de generación y aplicación innovadora del conocimiento *Estudios y prácticas actuales del arte como configuradoras de la cultura visual*, cuyo objetivo es estudiar la cultura a través de sus manifestaciones visuales, considerando que algunas teorías pueden asumirse como instrumentos para el análisis y la reflexión en torno a la creación artística. En consecuencia, los diferentes proyectos que aquí se presentan parten de la producción artística generada desde la gráfica y el uso de los medios digitales en el arte, así como de la experimentación y la práctica audiovisual en las artes; se hace un análisis sobre la construcción social de la imagen femenina en el arte contemporáneo, se concluye con unas breves notas sobre una teoría de arte, subjetividad y conocimiento.

Consecuencia de este esfuerzo de investigación multidisciplinaria y en cumplimiento al compromiso institucional establecido, se ha elaborado el presente documento y se espera propiciar con él, la creación de esquemas y modelos metodológicos propios del arte y útiles para su estudio. Este será el principio de una serie de publicaciones con base en la investigación en las artes visuales que esperamos que, en un futuro cercano, fortalezca la vida académica de esta institución.

Cuerpo Académico de Artes Visuales
Prácticas Visuales en el Arte Actual

Análisis y reflexión en torno a la gráfica contemporánea

Mtra. R. Maribel Rojas Cuevas

De la imagen gráfica al net.art.

La presente investigación de carácter teórico-práctica pretende describir la hibridación sucedida entre las tecnologías digitales (computadora, internet y video), y la gráfica contemporánea. Cuyo objetivo es explorar en todo su potencial los planteamientos estéticos y conceptuales implicados en el uso de los medios digitales. Pues me parece que las tecnologías digitales, al satisfacer el interés de los artistas gráficos por buscar nuevos medios de expresión para sus conceptos, replantean la concepción tradicional del grabado, extendiéndola hacia la hibridación entre medios tradicionales y electrónicos.

Primeramente la palabra “técnica” fue empleada en la Grecia clásica con el nombre de *texnh* (tekhné) para designar los oficios artesanos como lo que entendemos hoy por artes mayores -pintura, escultura-. En este sentido, Bonnefoy en su Diccionario de las mitologías, nos explica cómo entender dicho concepto, en cuanto que en él participan no sólo las distintas habilidades manuales sino, ante todo, la métiis o inteligencia artera y astucia vigilante¹. Por su parte, la definición de grabado se ha identificado más con la habilidad de emplear métodos y estrategias para la presentación de la imagen, que como el medio para un fin. De modo que, el término de grabado siempre ha aludido a una cuestión artesanal² dentro de su reproducción; la cuál se ve reflejada particularmente en sus manifestaciones gráficas sobre papel. Por ello, para muchos de los artífices del grabado ha sido muy difícil despegarse de su ideología estética, ya que valoran la imagen en base al conocimiento alquímico necesario para su producción y a la dificultad de acceso a su material; preservando así los valores formativos y normalizadores del grabado tradicional.

Sin embargo, a partir del siglo XX, algunos artistas, grabadores y no grabadores, experimentaron con diversos medios electrónicos y generaron así nuevas vías de impresión -como la fotocopiadora y el fax-. Y esto derivó en la incorporación de nuevos elementos al lenguaje y procedimiento de la actividad del grabado tradicional, haciendo necesario extender éste término hacia el más amplio concepto de “gráfica”.

1 Françoise Frontisi en, Yves Bonnefoy (Coord.), *Diccionario de las mitologías*, Traducido por Maite Solana, Barcelona, Destino, 1996, p. 304, y ss. Citado en Juan Martínez Moro, *Un ensayo sobre grabado, A finales del siglo XX*, Santander, Creática Ediciones, 1998, pág. 37.

2 Quiero aclarar que el término artesanal que aquí se emplea está relacionado con la producción manual y con el oficio de grabador; por lo tanto, no se debe confundir con la definición de artesanía.

De este modo, la expresión “gráfica” no sólo envolvió al dibujo y a la fotografía como parte de la denominación, sino que además incluyó a toda una serie de medios gráficos modernos como son la reprografía –Copy-art, Xeroxgrafía o Electrografía, y Fax Art-, así como todo aquello que conlleva en su proceso creativo el uso de la informática –Gráfica digital, a éste tipo de imágenes también se les conoce como imágenes tecnográficas-. Ambas, tanto la reprografía como la gráfica digital, pueden vincularse al concepto de fenomenología; así como a los mecanismos y a las características plásticas del grabado tradicional³. Y en este sentido, el concepto de gráfica se enfocará al arte gráfico presentado preferentemente sobre papel, aunque no necesariamente. Como indica José Ramón Alcalá, preferimos hablar de “gráfica” y no de “estampa” para referirnos al problema de la reproducción digital. Ya que, en tanto que el vocablo “gráfica” proviene del latín *graphicus* y, éste a su vez, del griego “grafw”, (grafw) utilizados para referirse tanto a la escritura como a la imprenta, el de la “gráfica”, resulta ser un término mucho más genérico. Y porque además, en la definición del término estampa se considera como el “soporte no rígido, generalmente papel, al que se ha transferido la imagen -línea, forma, mancha, color- contenida en una matriz trabajada previamente mediante alguno de los procedimientos del arte gráfico”. Lo que contrasta con algunos de los modernos sistemas electrónicos de impresión⁴.

Por su parte, en lo que refiere a la disciplina, Susan Tallman señala en su libro ‘The Contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern’ [que]...desde 1960 hasta nuestros días el grabado se ha desplazado de la marginalidad al centro mismo de interés [...] convirtiéndose en una forma artística crítica en la medida en que sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente, como son: [1] ...el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación, [2] el deseo por revelar los procesos mediante los cuáles se crea una imagen; [3] la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte y [4] una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX”⁵. De esta manera, podemos comprender como el avance del grabado se ha inclinado en gran medida al desarrollo de estas vertientes, alejándose, incluso, de su propia especificidad. Y respecto a la primera cuestión que Susan Tallman define, cabría mencionar la propuesta del Arte Pop sobre la forma de entender la imagen gráfica, que consistía en realizar una crítica hacia los sistemas de representación del mundo y hacia la comunicación en la cultura de masas; y no tanto hacia la producción de una visión subjetiva.

3 Juan Martínez Moro, op. cit., págs. 25-26.

4 José Ramón Alcalá, *Gráfica digital e iconografías contemporáneas*, en Seminario en la red. Encuentros de gráfica, Okupgraf 2001, <http://www.okupgraf.net/menu/encuentros2001/jralcala.pdf>.

5 Cfr. Susan Tallman, *The Contemporary Print: from Pre-Pop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996, p.11, y ss. Citada en Juan Martínez Moro, op. cit., pág. 20.

En cuanto a los casos del Copy-art, la Xeroxgrafía, y la Electrografía -medios gráficos suscitados con la invención de la máquina fotocopidora-; están todos ellos relaciones con el deseo por revelar los procesos mediante los cuáles se crea una imagen, con la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte, y [con la] profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX. Con dichos argumentos, sus seguidores serán los artistas del Pop-art y los del movimiento Mail-art. Y entre las posibilidades con que se encontraron los artistas está la transformación de lo cotidiano sin perder contacto con la realidad más banal; así como la reproducción casi infinita de obras y documentos sin recurrir al grabado tradicional; además de la democratización del entorno artístico, desde el momento en que el artista se vuelve su propio editor y distribuidor; ello, sin olvidar la inmediatez con que el producto salía del taller y llegaba a su destinatario, así como la rentabilidad económica de los procesos utilizados.

En Europa, algunos de los artistas españoles como José Manuel Alcalá y Fernando Ñ. Canales, se vieron fascinados por las innovaciones tecnológicas. Por lo que en 1983 decidieron formar un equipo de trabajo, al que nombraron Equipo AC. Y que, a partir de 1986, se le llamo Alcalacanales. Con este equipo se propusieron experimentar otras formas de representación y de servirse de las virtualidades aún no descubiertas de la maquina copiadora. Es así que, Alcalacanales se propuso alterar creativamente todo aquello que constituía las limitaciones técnicas de la fotocopidora; en este caso por lo plano o su falta de profundidad⁶.

Semejante al modelo de impresión del Copy-Art es, el Fax-Art; sólo que en éste caso, el medio deriva del teléfono y del aerograma, por lo que se encuentra más relacionado con el Telephone (-art) que con el Mail-art. Su apelativo recurre al concepto de facsímil, que se refiere a reproducir una copia semejante; y a los conceptos de transmisión y reproducción de un material impreso mediante el uso de telecomunicación. Y ésta última característica ponía en duda, bajo los criterios tradicionalistas, si la actividad era arte o no; sobre todo porque la obra negaba el soporte tradicional del grabado y porque su impresión podía variar dependiendo del equipo receptor.

En este tipo de arte también incursionaron los integrantes del Equipo Alcalacanales. Siendo su primera experiencia en la “XX Bienal de Sao Paulo” en 1989, a raíz de su encuentro virtual con David Hockney. En dicha Bienal, Alcalacanales se planteó el empleo del Fax-art en colaboración con el periódico Diario 16 de Madrid, el cual serviría como plataforma de difusión para sus obras. Se trataba de que el equipo de Alcalacanales elaborara imágenes que

⁶ Su objetivo era que la imagen tuviese [...] un efecto óptico de profundidad, gracias al cual se pudiesen representar los volúmenes de los objetos tridimensionales. Para este fin desarrollaron un sistema de espejos con el que se conseguía el control de los reflejos del haz de luz emitido por la máquina, permitiendo la iluminación del objeto necesaria para su reproducción espacial. La huella electrográfica transforma así su realidad física plana en la de una apariencia tridimensional. [Y poco tiempo después planearon conseguir invertir la horizontalidad del plano de representación]. Enric Mira, Alcalacanales. *El lenguaje artístico de la imagen electrográfica*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, pág. 18.

cada día fuesen transmitidas al Diario 16, quien al día siguiente las reproducía en su sección de cultura. Este hecho repercutió contundentemente en la práctica del Fax-art, e influyó de manera activa a los lectores del Diario 16, ya que se les invitaba a participar con su número privado de fax, para que los artistas les pudiesen remitir de forma particular una de sus obras. Más tarde, en 1990, en el evento de Fax-art, “Message in a bottle”, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria, Alcalacanales realizó el envío de imágenes a través del fax, manipulando los procesos de lectura del aparato con fines artísticos. La remisión de la obra titulada “Cruz y rayas” –collage electrográfico realizado con fragmentos de periódico- se ejecutó alterando la sincronización entre el tiempo de lectura y el tramo de la obra original procesada por el aparato⁷. De forma que, la obra no sólo resultaba en una imagen distorsionada, sino que además planteaba los efectos del espacio-tiempo que en ella se trazaban.

Pero, regresando a lo que Susan Tallman decía sobre el conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX; podríamos destacar, la inserción de la computadora en los procesos de estampación para hacer gráfica. Esta práctica que fue iniciada a partir de los años sesenta del siglo XX, siendo sus primeras creaciones bastante austeras, se establece definitivamente hasta comienzos del siglo XXI. Ya que al ser la primera vez en que un artista se enfrentaba con una obra a partir de un lenguaje matemático y numérico, capaz de ser entendido por un ordenador, resultaba difícil de concebirse el reemplazo de una imagen quirográfica por la imagen tecnográfica. Pues para los grabadores tradicionales, el reemplazo de la habilidad manual por una máquina era inconcebible, y ni hablar de representar la matriz y el pigmento de la tinta por medio de un conjunto de algoritmos y de números derivados en la imagen.

Sin embargo, el contexto de la sociedad post-industrial que envolvía a los artistas del siglo XX, hizo que éstos tuviesen una respuesta artística que estuviera en sintonía con los cambios y desarrollos tecnológicos, económicos e ideológicos de las sociedades contemporáneas. Por ello, el pacto que surge entre los creadores de imágenes y las innovaciones tecnológicas, es lo que caracterizó tanto a los discursos estéticos como a los procesos en la producción de imágenes, de principios de los sesenta.

De esta manera, la relación existente entre las gráficas por computadora y la estética no estaba dada por...el significado de la información o de la imagen, sino por la estructura que ésta tenía al estar concebida a partir de un sistema de signos...⁸; lo que condujo al cuestionamiento sobre el valor artístico de una imagen gráfica que había sido concebida en un 50% por un artista y en otro 50% por la computadora. No obstante, el designio de la máquina era el de actuar como una herramienta más para el repertorio instrumental del artista, traduciendo de un lenguaje matemático a una lectura visual. Pues eran los ceros y los unos los que determinarían

⁷ Cfr. *Ibidem*, págs. 87-93.

⁸ Simón Marchan Fiz, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto, Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Ediciones Akal, 1986, pág. 134.

el color, la textura, el tamaño, y la distorsión en la imagen. De esta manera, será la imagen infográfica, la que aproxime en su creación el aspecto conceptual de su causa, expresado por símbolos lógico-matemáticos, con lo fenoménico de su efecto, caracterizado por la experiencia sensible. Así también, cabe señalar que el resultado de la imagen digital siempre contendrá una serie de significados relacionados con el espacio, con la forma y con el color determinados por el medio tecnológico o por la visión cultural del autor.

Pero además, las facilidades que la computadora ha otorgado al proceso del grabado siempre han sido para bien, en beneficio del proceso creador. Aplicando sus usos a la reiteración o variación de un mismo elemento, sea texto o imagen, así también, para el registro en la sobreimpresión y yuxtaposición de matrices, o simplemente para la separación de color. Y, en cuestión de imagen, las variantes de soportes electrónicos han transformado y le ha dado un nuevo significado a la imagen, invistiéndola de aspectos estéticos que aún quedan por estudiar. Al respecto Adriana Zapett señala que, el arte digital se halla inserto en la paradoja señal-signo, signo-señal sin más referencia que la señal empleada en un sistema binario que reduce la polisemia⁹. Esto nos explica porque la estética digital no implica los principios modernistas de la imagen, sino que debe radicar en los nuevos paradigmas generados a partir del medio; puesto que la unidad de representación de la computadora –el píxel- es más una unidad de información que de significación¹⁰.

Ahora bien, anteriormente había mencionado, que fue a principios de este siglo, cuando la imagen digital es ya valorada tanto por su imagen estética como por su aspecto técnico. Y esto originó que muchos artistas se vieran envueltos en la búsqueda de software's y nuevos soportes para la impresión digital. Entre ellos se encuentran Adam Lowe y George Mead Moore.

El inglés Adam Lowe, actualmente se dedica a la investigación de procesos tecnológicos para la impresión digital sobre soportes tridimensionales, y sus indagaciones han concebido nuevas alternativas para el grabado. Por su parte, George Mead Moore hace uso de las nuevas tecnologías a partir de imágenes satelitales y escáneres de alta resolución, con los cuáles imprime vistas aéreas de fenómenos naturales (huracanes) y de mapas geográficos de localidades donde ha estado.

Es así, con estos pocos ejemplos, que hemos podido observar como el concepto de grabado se ha enfrentado a los desafíos del arte contemporáneo, desde el experimentar con diversos procesos hasta el acto de negar su propia técnica. Sin embargo, hasta aquí el uso del término “grabado” sólo se ha movido dentro del ámbito de la reproducción gráfica, sin negar sus fundamentos primarios. Y es que no es necesario que el grabado niegue toda su tradición para poder ampliar su concepto; ya que en la actualidad, aún existe una búsqueda por experimentar con otros procesos de reproducción múltiple, como aquellos que recurren a los nuevos productos industriales para utilizarlos como material de estampación, tal es el caso de la siligrafía y el uso

9 Adriana Zapett, *Arte Digital. Teoría y práctica del arte*, México, Punto de Fuga, Centro Nacional de las Artes, 1998, pág. 19.
10 Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 139.

de la placa de poliéster; ambos ligados al concepto de grabado (gráfica) por la transferencia de imágenes de un soporte a otro.

No obstante, deberíamos extender el concepto de grabado hacia los problemas de índole interdisciplinario; como son las dimensiones espacio-temporales, y el carácter efímero, mudable o inaccesible que rige a algunos de los procesos multimedia. Siguiendo este punto, podríamos advertir que, si en un inicio la gráfica digital había generado para muchos artistas varias posibilidades de concebir una imagen, para otros había traspasado los límites entre la tecnología y el arte. Por lo que no hace mucho que varios artistas dejaron atrás los soportes tradicionales de la gráfica –papel- para inclinarse por los medios tecnológicos. Produciendo así, una nueva manera de percibir el significado artístico [a partir de] una lógica binaria que privilegia el proceso de producción sobre la producción de la imagen...¹¹. De esta forma, la nueva imagen ya no se contempla físicamente, sino que es contemplada la simulación de ésta a partir de una pantalla de computadora, es decir, es una imagen virtual. De ahí, que la gran novedad cultural de la imagen digital [radique] en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción...¹².

Tal es el caso de la obra de Carlos Amorales, “Archivo líquido” (1999-2003). Compuesta por 428 imágenes, dibujadas de forma vectorial –con programas como Illustrator-; la obra representa un universo metafórico en el que se explora la construcción de imaginarios propios, y los motivos que forman parte del archivo individual del artista. Por otra parte, estas mismas imágenes al funcionar como una unidad narrativa, son presentadas en el video animación “Dark Mirror”. Y es con la proyección del video, que el artista finalmente lleva a cabo una síntesis narrativa de los distintos registros planteados anteriormente -impresiones, digitalizaciones, animaciones-, las cuales pasan del instante de la imagen bidimensional a la integración de la animación digital.

Por otro lado, el hecho de ampliar el concepto de grabado, también se puede vincular con los fenómenos que han ocurrido en otras grandes disciplinas como en la pintura y escultura. Ya que ambas, conservando su denominación genérica, han asumido dimensiones que quedan fuera de su marco fundacional, llevándolas a plantearse problemas epistemológicos, ontológicos, y en algunos casos de índole interdisciplinaria.

Así, siguiendo este planteamiento y la relación que existe con el concepto de técnica en el arte contemporáneo; es posible observar que el pensamiento de Heidegger resulta sumamente influyente sobre todas las disciplinas artísticas. Ya que sus concepciones han contribuido a la modificación de ideologías sobre lo que se considera técnica. En su libro, *El origen de la obra de arte* (1933/36), hace una separación entre los oficios artesanos y el arte; pues para éste pensador *tekhné*, no significa ni oficio manual ni arte y mucho menos lo técnico en sentido actual, puesto que no significa ningún tipo de realización práctica, [sino] una manera de traer

11 Adriana Zapett, op. cit., pág. 32.

12 Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, pág. 147.

delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal fuera del ocultamiento y lo conduce dentro del desocultamiento de su aspecto; tekhné nunca significa la actividad de un hacer¹³. En consecuencia se deriva que la técnica sólo es un medio para llegar a un fin; por lo tanto, al ser sólo un instrumento, la técnica importa por su necesidad y por el fin al que sirve. Así pues, el empleo de nuevos medios está relacionado con las ventajas técnicas que estos ofrecen, como la rapidez en el proceso de producción, su bajo costo en los materiales, y su reproducción sin límite de obras. Se entiende entonces, que más allá de considerar a la técnica como un hacer o producir, se le relaciona con la capacidad de idear, planear o dirigir el hacer artístico. Por lo tanto, su significado y su función tienen relación con el proceso de la obra artística. Ya lo expresaba el Equipo Alcalacanales:

Un pacto tácito con nuestra contemporaneidad nos obliga a utilizar los medios y las herramientas que mejor modelen nuestro discurso, condicionados por [el] afán, [de] comunicar a través de la imagen los pensamientos, las percepciones y los sentimientos que van aflorando en el desgaste cotidiano de los acontecimientos¹⁴.

De esta manera, podemos concluir que en la actualidad, es la técnica un proyecto histórico-social en el que se manifiesta la ideología de una comunidad y los intereses que en ella prevalecen; por ello, no podemos reducirla a un trabajo artesanal del artista. Pues contrariamente a la práctica generalizada de grabado, es la imagen gráfica contemporánea la que cuenta con las peculiaridades técnicas que pueden afectar la aportación al concepto del mismo.

Además, quiero destacar, que en la actualidad, el artista contemporáneo está consciente de que la gráfica se ha abierto a las nuevas tecnologías desarrolladas en las últimas décadas; y así, los creadores han orientando su apertura hacia la hibridación entre los medios propios del grabado tradicional y los de los medios electrónicos. De ahí que en la actualidad el artista que hace gráfica, no necesariamente domine el uso de las técnicas tradicionales como requisito para poder realizar con éxito su actividad creadora.

Práctica y estudio sobre un proyecto de net.art.

Anteriormente abordé el fenómeno de la hibridación que sucede entre la imagen gráfica y los medios digitales, así como las implicaciones visuales producidas por dicho fenómeno. Sin embargo, es hasta este apartado cuando me propongo describir cuáles fueron las inquietudes que me llevaron hacia la formulación de este proyecto, así como la manera en que los resultados de la investigación han sido aplicados a la formulación de una propuesta de obra.

Inicialmente, me resulta importante remarcar que hasta el arte moderno el concepto de gráfica sólo se había aplicado al aspecto artesanal del grabado tradicional. Y que no es sino con

13 Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte" en Caminos de bosque, Traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996, págs. 50-51.

14 Enric Mira, op. cit., pág. 9.

la llegada del postmodernismo y del arte contemporáneo que se extendió el uso del término “gráfica” para denotar a los productos del nuevo arte, desde aquellos realizados por medios digitales hasta las obras inter-disciplinarias.



Maribel Rojas, De la serie: libros profético y hojas sueltas,
impresión digital sobre papel de algodón, 10 x 25 cm., 2005.

De modo que el parámetro de uso del concepto de gráfica será el de llamar así a todo aquello que en su resultado deviniera una imagen, sin importar su proceso de producción (por ejemplo diferenciando entre formato tradicional y digital). Recordemos que, por ejemplo, para José Ramón Alcalá, el concepto de gráfica resulta ser un término mucho más genérico que puede ser aplicado tanto a la escritura como a la imprenta. Por lo tanto, aunque la imagen digital rehúya a todo proceso artesanal en su producción visual, no deja de ser gráfica. De ahí que, en este proyecto se intente abordar el concepto de gráfica en toda su extensión y en combinación con los conceptos de inter-disciplina, virtualidad, simulación, producción, entre otros; que destacan en algunas de las más recientes formas de producción gráfica, implicadas en la realización del proyecto de obra aquí presentado.

Ahora bien, hace unos cuantos años, y por un interés personal, me introduje en la manipulación de imágenes por medio de la computadora a partir del uso del programa de diseño Photoshop. Y desde el principio, fue la idea de emplear otros medios y otras herramientas en la gráfica actual lo que me motivó para usar imágenes digitales en mi producción artística; ya que desde ese entonces, la computadora era para mí, una herramienta básica con amplias posibilidades, capaz de ejercer una fuerte influencia visual en nuestra contemporaneidad.

Sin embargo, fue hace más o menos cinco años que esta idea se vino a reforzar en mí cuando asistí al “2do Simposium de Gráfica, Medios Digitales Aplicados”; celebrado en el Museograbado Manuel Felguérez, en Zacatecas, Zacatecas. Ahí, la ponencia titulada “Nuevos Medios, Viejas Historias: Acerca del travestismo Tecnológico en la gráfica Latinoamericana” presentada por la artista plástica Alicia Candiani, fue de las que más llamó mi atención e

influyo para dirigir mi interés hacia el tema tratado en este escrito; ya que en dicha ponencia, la expositora describió brevemente algunos de los trabajos más relevantes de artistas latinoamericanos que empleaban la gráfica digital en su producción visual. Y esto, no sólo me produjo una serie de cuestionamientos y nuevas formas de pensar respecto a la gráfica contemporánea, sino que además amplió mi panorama sobre el uso y la manipulación de medios para el enriquecimiento de la imagen.

No obstante, antes de describir el proceso que siguió este proyecto, quiero exponer cómo me involucré con lo digital. Así, los primeros proyectos que realicé con el uso de la imagen digital hablaban de la gráfica desde la mezcla de medios. En ellos, empecé por combinar la impresión digital con el gofrado (impresión ciega). Y en series como: "Libros proféticos y hojas sueltas", jugué con imágenes extraídas de Internet con la idea de abordar el concepto de variación y seriación de una imagen digital. Más adelante, me enfoqué sólo en el concepto de gráfica digital y en el de virtualidad. Y fue a partir de ahí que me involucré aún más con la producción visual realizada en el monitor.

Quiero mencionar además, que el uso de la computadora me atrajo todavía más por la gran variedad de herramientas que emplea en la producción de sus imágenes; desde los elementos visuales conseguidos a base de un sistema binario hasta los aspectos conceptuales que existen en su producción visual, hombre-maquina-imagen. Pues desde un punto de vista fenomenológico, el hombre ordena una acción a la computadora y ésta la traduce en signos lógico-matemáticos, que posteriormente derivan en una imagen digital capaz de crear una experiencia sensible en el receptor. Lo cual, entre otras cosas, refuta la idea de que, el artista necesariamente debe ser habilidoso y conocer todas las técnicas del grabado para producir una imagen estética.



De la serie: libros proféticos..., impresión digital / papel de algodón, 20 x 60 cm., 2005.

Ahora bien, respecto al desarrollo artístico-técnico del proyecto de red "de lo cotidiano". Las imágenes utilizadas primeramente fueron capturadas por medio de fotografía digital, para después ser manipuladas en la computadora. Posteriormente, las imágenes fueron trabajadas utilizando una técnica y un soporte artesanal, como es la siligrafía; con el fin de obtener

ciertos elementos visuales propios de dicha técnica, como el color, la textura o la atmósfera oscura. Y en un ir y venir entre las diferencias y afinidades de los medios gráficos y los medios digitales, las impresiones sobre papel de algodón fueron escaneadas para convertirlas nuevamente en imágenes digitales. En esta nueva transformación la intención fue envolver a la imagen gráfica con ambas características visuales, tanto del claroscuro y del alto contraste que ofrece el territorio gráfico; como de las propiedades digitales que brinda la computadora. De modo que, a pesar de su iconicidad, la imagen se muestra como una presencia poética que puede leerse tanto en términos plásticos como son color, textura, composición, etc., así como en términos más característicos de los digitales, como son simulación, reiteración y variación.



Bocetos para un proyecto de net.art, 2005. Tres siligrafías sobre papel de algodón, 19 x 75 cm.

Pero las imágenes resultantes de los diversos saltos entre técnicas y medios que componen este proyecto no sólo quedaron convertidas a un sistema binario, sino que además fueron adicionadas digitalmente con sonido y movimiento. Dando como resultado una serie de animaciones, que en contraste con el cine y el video, sugieren la representación del movimiento a partir de un montaje de imágenes fijas y su interrelación con el sonido.



“de lo cotidiano”, net.art, fotogramas, (imágenes combinadas con poemas), 2005.

Alcanzado cierto punto en la investigación sobre la hibridación de la gráfica con otros medios, me inquietaban algunas cuestiones como las expuestas en las siguientes interrogantes: ¿Pierde su valor artístico la gráfica cuando se traduce a otro medio?, ¿Hasta dónde la gráfica, en terrenos del arte contemporáneo, puede adoptar conceptos de otras disciplinas como la disolución del objeto, la virtualidad, lo efímero, lo procesual, la simulación, etc.?, ¿Qué tanto afectaríamos el modo de operar del arte, si hacemos que la importancia de la recepción se sitúe por encima de la del objeto?. Y fueron este tipo de cuestionamientos los que me impulsaron a practicar y seguir experimentando con el término de gráfica para posteriormente fusionarlo con otras prácticas artísticas.

En el caso de este proyecto, la hibridación se dio a partir de la imagen gráfica y la multimedia. Ya que, desde un aspecto conceptual, me proponía atribuir a la imagen impresa un carácter efímero, mudable o inaccesible de algunos procesos de multimedia que, en discordancia con lo sagrado, culto y artesanal de la gráfica tradicional, ampliaban su repertorio.

Además, debo comentar que las animaciones y algunas imágenes fijas fueron colocadas en un sitio de Internet, con la finalidad de crear un espacio virtual que poetizara sobre la experiencia de lo cotidiano. El sitio se compone de imágenes fijas, animaciones y sonido, que en combinación con algunos poemas nos intentan remitir a la cotidianeidad; y los hipervínculos producidos para el proceso de navegación fueron realizados con la idea de crear nuevas y diferentes lecturas entre los diversos visitantes de la página. De modo que la hibridación no sólo se realiza entre medios, técnicas y disciplinas al momento de su producción sino también al momento de su presentación como obra terminada, ya que es en ese momento en el que se integran el sonido, el movimiento y el texto con la imagen gráfica.

De ahí, que el proyecto “de lo cotidiano” no sólo cuestione lo que comúnmente conocemos como gráfica sino que, además, propone que su definición se extienda hacia aspectos de índole interdisciplinaria. Por lo tanto, la imagen gráfica de este proyecto no se plantea desde un aspecto tradicional o técnico, sino desde las ventajas técnicas que ofrece el medio (Internet) para su producción, distribución y consumo. Y por esta razón las imágenes aquí presentadas no deben ser analizadas o consumidas con un mirada tradicional -ni desde el aspecto técnico ni desde el formal-; sino a partir del simulacro, de lo virtual, del acontecimiento, del algoritmo y del sentido global contenidos en la imagen.



“de lo cotidiano”, net.art, fotogramas (imágenes intercaladas), 2005.

Este tipo de análisis parece contradecir a toda la tradición de recepción y consumo de una imagen gráfica; ya que, anteriormente, las imágenes impresas daban testimonio de la época transmitiendo sólo información visual. Sin embargo, es necesario comprender que en la actualidad las imágenes más que ser un poderosísimo método de comunicación, construyen nuevas propuestas que crean uniones entre las imágenes virtuales y las reales, fusionando a ambas en una sola imagen, constituyendo lo que Paul Virilo llama imágenes consanguíneas que derivan de un mundo visual. De ahí que resulte necesario el cambio en el tipo de análisis porque hay que entender que para valorar y significar un tipo de imágenes producidas para ser distribuidas en los nuevos medios, se debe ir más allá de la mera contemplación; ya que la finalidad de la hibridación gráfica-multimedia, es que las nuevas tecnologías involucren características plásticas en sus procesos electrónicos de creación de imágenes.

En este punto también es importante señalar, que si bien antes las imágenes ayudaban a entender los acontecimientos y el desarrollo de una cultura, en forma de educación visual; ahora las imágenes nos invaden y se compenetran tanto con nuestra vida cotidiana, que muchas de ellas pasan desapercibidas. Por lo que una sola imagen fija suele perderse entre otras tantas que le rodean. En particular, aquellas imágenes impresas que tienden a competir con las que contienen movimiento. Pues, éstas últimas, más allá de producir una experiencia sensitiva, nos ayudan a entender el tejido social y los desarrollos tecnológicos de la época; así como, las nociones de tiempo y espacio que predominan en el contexto.

Y es que si bien, en cualquier imagen encontramos las nociones de tiempo y de espacio, no siempre son representadas de la misma forma. Por ejemplo, mientras que en las imágenes fijas

que componen el sitio “de lo cotidiano”, hay un tiempo detenido, similar al que se representaba en el grabado de los siglos XVIII Y XIX. El movimiento que se produce en algunas de las animaciones contenidas en el sitio, nos remite a la imagen-movimiento creada a principios del cine; donde la recepción de imágenes era más lenta, ya que de alguna forma estaba relacionada con la forma de mirar un paisaje por la ventanilla de la locomotora. En esas animaciones las imágenes transcurren lentamente y parecen ser extendidas de forma horizontal o vertical. Sin embargo, hay animaciones en donde las imágenes se vuelven más veloces, como los parpadeos de una intermitente. Y en ellas se pierde un poco el sentido del tiempo y la saturación de imágenes se logra en fragmentos de segundo. Este tipo de ejemplos nos ayuda a entender a que nos referimos cuando decimos que el tiempo en algunas imágenes se satura y en otras se extiende. Ya que, algunas imágenes que son trabajadas como detalles de una temporalidad, también pretenden ralentizar la visión de lo cotidiano, y con ello advertir el tiempo de su acontecimiento; tal y como sucede con el uso del zoom en la imagen-movimiento del cine y la televisión. De modo que, la intención de algunas animaciones es, sobre todo, la de señalar aquello que parece ser lo más insignificante de la vida cotidiana; y cómo, sin embargo, en un momento dado puede llegar a ser lo más significativo.

Como resultado del crecimiento y extensión del uso de Internet, las imágenes nos saturan y se compenetran más con nuestra vida cotidiana; de modo que se transforma nuestra percepción del tiempo, así como nuestro entendimiento y comunicación con el medio. Ahora las imágenes son presentadas en fragmentos de segundo y, en algunos casos, la impercepción del tiempo es lo que compone nuestra cotidianidad. De ahí, que las formas de narrar una historia y de entrelazar imágenes se transformen a partir de la forma en que entendemos nuestro entorno.

En este proyecto, las imágenes pretenden significar las peculiaridades de la vida cotidiana mediante el acercamiento a los símbolos icónicos o señales de tránsito con los que constantemente interactuamos. Y, en este sentido, cabe señalar que la imagen gráfica de este proyecto, no debe ser condicionada por un sistema de representación, como la imitación o la mimesis; sino ser valorada por la pretensión de representar cualidades y fenómenos no visibles o fotografiables –como lo temporal y el movimiento-. Es decir que la nueva imagen gráfica propuesta pretende mostrar un espacio-temporalidad en su propia representación, ya que intenta simbolizar el devenir cotidiano. Así pues, a manera de flashbacks, las secuencias de imágenes interpretan el acontecimiento, atrapando en cada imagen un fragmento de segundo.

En estas formas de representación de las imágenes, el fragmento se vuelve la pieza más importante para jugar con el concepto de espacio-temporalidad por medio de la imagen gráfica. Ya que, como se aprecia en las siguientes imágenes, el fragmento es una parte constitutiva con respecto a un todo temporal; y es por lo tanto, la “fracción” o la “fractura” y/o “congelación” de un tiempo.

Anteriormente, era lo más común relacionar a la imagen gráfica con el arte simbólico; es decir, desde un punto de vista interpretativo; pero ahora, también se le puede relacionar con la imagen-movimiento producida en el cine. Ya que, son los estímulos discontinuos -fotogramas fijos- los que representan la fase sucesiva de una acción y por tanto dan la impresión de continuidad perfecta en el movimiento percibido. Asimismo, son los cortes instantáneos los que se convierten en cortes móviles que en conjunto con los demás crean una imagen-movimiento. En este proyecto específicamente, las imágenes en movimiento se mantienen dinámicas porque están fijadas al movimiento de los elementos, las personas o cosas; y además porque el montaje de las imágenes fijas determina su encadenamiento. Y es la secuencia de planos la que provoca su dinámica.



Bocetos para un proyecto de net.art, siligrafías sobre papel de algodón, 20 x 80 cm., 2005.

Pero más allá de trabajar con la imagen-movimiento, el proyecto también ha trasladado el concepto de gráfica en otros sentidos. Por ejemplo, el hecho de cambiar el soporte tradicional por uno de simulación; ya que, su acontecimiento se logra gracias a la pantalla electrónica propia de la red y de cierto tipo de realidad virtual. En el monitor, que da cabida a la imagen digital, las imágenes gráficas se convierten en signos móviles y ello las vuelve más fácil en su transmisión y en su manipulación.

Otra de las propiedades de este proyecto es que retorna el espacio bidimensional que la imagen habitaba desde la pintura hasta la fotografía; agregando, no obstante, una posibilidad de movilidad a través de dicho espacio.



Animación trabajada con fotografías, gráfica digital, imágenes vectoriales y sonido, editada con el programa flash, 2006.

Y esto se logra por medio de imágenes que promueven los espacios intercomunicados a partir de hipervínculos, en los que no sólo interviene el tiempo, sino la movilidad entre el espacio-tiempo de cada página. Por tanto, la imagen gráfica de este proyecto no sólo crea el movimiento en un espacio bidimensional, sino que también sugiere una tercera dimensión en relación a las capas del cuadro; así como, una interrelación entre la imagen-movimiento y la información de los enlaces, los sonidos y los textos.

Un concepto especialmente destacado en la construcción del proyecto es el de espacio-temporalidad porque las imágenes son construidas a partir de diversas dimensiones independientes implicadas en la obra terminada, y que se superponen. Siendo la primera la espacio-temporalidad de la realidad donde es tomada la imagen; la segunda la espacio-temporalidad de la impresión de esa imagen; y la tercera la espacio-temporalidad en la que las animaciones son presentadas como imágenes interactivas en la interfase de la red. Por lo tanto, el proyecto de red y la gráfica en él contenida, no sólo juega con las dimensiones espacio temporales de la imagen-movimiento, sino que además añaden los conceptos de hipervínculo, hiperespacio, hipertexto, simulacro, virtualidad, etc. Es decir que trabajan con las peculiaridades de la Internet, como el resultado de una cultura de audio-visión-espacio.

Así pues, más allá de conjugar a la imagen fija con la imagen movimiento, al producir una interrelación entre la imagen gráfica y los otros componentes del proyecto (movimiento, sonido y texto) de lo que se trata es de crear una serie de imágenes consanguíneas que puedan disolver las diferencias entre sí, para proponer nuevas formas de consumo.

Finalmente, quiero comentar que la idea de la hibridación entre la gráfica artesanal y los medios digitales, me surgió de la inquietud de jugar con el concepto de multiplicidad de la

imagen utilizando los medios digitales. Y es que, desde que la técnica dejó de significar el oficio del arte; aquella se entiende sólo como un medio para llegar a un fin. Por lo que, más allá de que la Internet sirva como un medio para la multiplicidad de un imagen, también propone una nueva forma de distribuir y consumir el arte. Es así que en este proyecto la técnica importará más por su necesidad y por el fin al que sirve, que por una cuestión artesanal.

Por último, quiero agregar que la imagen gráfica de este proyecto, no deberá ser pensada tanto en términos de espacio como en términos de tiempo. Puesto que el medio utilizado es esencialmente temporal, y éste no sólo afecta a la obra, sino al sujeto que accede a ella. En este sentido, la percepción y el sujeto se sitúan por encima del objeto exhibido; tal y como sucede con el net.art., en donde, la obra se distingue más por el acontecimiento que por el fetiche del objeto. Y cabe comentar, como conclusión de este capítulo que, si la gráfica se permite fusionarse con los conceptos de otras prácticas artísticas; a pesar de tener que negar incluso algunos de sus propios conceptos, puede ser capaz de generar no sólo nuevos medios y formas de consumo, sino nuevas formas de percibir y, como consecuencia, nuevos tipos de espectadores.

Bibliografía

- A. A. V. V., *Gráfica Actual*, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana. – Iztapalapa, 2000.
- A. A. V. V., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, “Tekhné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología”, México, D. F., CONACULTA, 2004.
- Benjamín, Walter, *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Botey, Esteve, *Historia del Grabado*, Madrid, Editorial Labor, 1997.
- Contreras, R. Fernando, *Nuevas Fronteras de la Infografía. Análisis de la Imagen por Ordenador*, Sevilla, Mergablum. Edición y Comunicación, 2000.
- González Quiroz, José Luis, *El porvenir de la razón en la era digital*, Madrid, Síntesis, 1998.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- _____, *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.
- Ivins, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- Jullier, Laurent, *La imagen digital: de la tecnología a la estética, traducción al español*, Víctor Goldstein, Buenos Aires, La Marca, 2004.
- Marchán Fiz, Simón, *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Ediciones Akal, 1986.
- McLuhan, Marshall, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- Mira, Enric, *El lenguaje artístico de la imagen electrográfica*. Valencia, Institución Alfons el Magnánim, 2000.
- Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado*, Santander, Creática Ediciones, 1998.
- Rubio Martínez, Mariano, *Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia y técnica*, Tarragona, Torrado, 1979.
- Virilo, Paul, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1996.
- Tallman, Susan, *The Contemporary Print; from Pre-Pop to postmodern*, London, Thames and Hudson, 1996.
- Zapett, Adriana, *Arte Digital*, México, D. F., Centro Nacional de Investigaciones e Información de Artes Plásticas. 1998.

Fuentes electrónicas:

- Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo, de www.acccpar.org/
- Algunas cuestiones sobre Arte y Tecnología, de <http://www.ehu.es/arteytecnologia/arteytec.htm>
- Aleph, pensamiento. Selección de los textos publicados por aleph a lo largo de su existencia 1997-2002, de www.aleph-arts.org/pens/
- Arte crítico, espacios alternativos. www.interzona.org/transmisor/arte.
- Arte de dígitos: ¿El fin de una estética? ¿Estética o Artístico?, de www.rcci.net/globalizacion/2003/fg387.htm
- Baumgärthels, Tilman. www.thing.de/tilman/eta_test.e.zine sobre arte, tecnología y medios, de www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002cuart/variados/betatest5-5.html

Brea, José Luis, “*La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*”.

_____, “*El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*”.

Candiani, Alicia, Sitio oficial, de www.aliciacandiani.com.ar/web.htm

Castañes Alés, Enrique. *Los orígenes del arte cibernético en España. El arte y el ordenador*. Aspectos generales, de www.enriquecastanos.com/tesiscomputer.

Encuentros de gráfica, de www.okupgraf.net/menu/encuentros2001/seminario

Escáner Cultural. Revista de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias, de www.escaner.cl/escaner85/signos.html

Museo Internacional de Electrografía, de www.mide.uclm.es/

Rekalde, Josu, “De la ilusión del cintematógrafo a la inmersión cibernética. Un paseo por los caminos de lo cinético en el arte contemporáneo”, de www.ucm.es/info/univfoto/num4/rekalde.htm

Rhizome.org., de www.rhizome.org/

Simposio Arte & Tecnología. Primer encuentro iberoamericano de nuevas tendencias en arte y tecnología, de www.mecad.org/htm/simp/simp_data/

Técnica Poligrafía Binaria, de ww.poligrafiabinaria.blogia.com/temas/tecnica.php

Teóricos argentinos enfocados a las nuevas tecnologías, “Teóricos argentinos y nuevas tecnologías”, de www.martagonzalezobras.com.ar/teoria.htm

Candiani, Alicia, *La educación, la ciencia y la cultura en la sociedad de información*. Ponencia presentada en SimpLAC 2002.

Laboratorio AV: Un proyecto teórico práctico en experimentación, artes visuales, audiovisual y actividad visual

Dra. Miki Yokoigawa

El cuerpo académico “Prácticas Visuales en el Arte Actual” (UAEH-CA_77)¹⁵ ha organizado y participado activamente en eventos culturales y académicos como exposiciones, talleres y simposios con el tema de Artes Visuales. A través de su participación con la red académica CACINE, se pudo beneficiar a estudiantes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo ofreciendo un panorama más diverso de la actividad y la expresión artística para ampliar el conocimiento de nuestra disciplina.

De acuerdo con el proceso de desarrollo que ha tenido Cuerpo Académico mencionado y los resultados obtenidos en estos años, detectamos la necesidad de construir un Laboratorio o centro de estudio, experimentación y documentación, que permita diseñar proyectos y se convierta en un punto de encuentro entre investigadores, docentes, artistas profesionales y estudiantes.

Los estudiantes desarrollan sus estudios en nuestra área académica y son capaces de obtener algún nivel de conocimiento por su propio interés en el ámbito artístico. Sin embargo, en general, les falta el ejercicio de organizar y visualizar el conocimiento adquirido. Dicha situación impide a los alumnos relacionar la información recibida (conocimiento) con las prácticas artísticas que están desarrollando. Por las limitaciones de espacio y tiempo establecido en los programas de asignatura sería difícil resolver este problema de manera inmediata pues no contamos con datos suficientes para plantear un esquema de ejercicio aplicable de manera general.

Por la presente situación, consideramos plantear el proyecto *Laboratorio AV* que pretende el objetivo general de sistematizar los procesos de trabajo teórico práctico que se llevan a cabo en el Programa Educativo de Artes Visuales. Es decir, lo que planteamos en nuestro proyecto es el diseño de encontrar un esquema de ejercicio teórico práctico que vincule ambas fases del proceso. El resultado de esta experiencia sería un material que pueda compararse con otros esquemas de investigación posibles.

El proyecto del Laboratorio AV realizará 4 actividades principalmente:

¹⁵ Cuerpo Académico “Prácticas Visuales en el Arte Actual” (UAEH-CA_77) es un grupo de investigación calificado en consolidación por el Programa para el Mejoramiento del Profesorado (PROMEP) de la Secretaría de Educación Pública. Inició sus actividades desde el año 2011 con la iniciativa de la Maestra Rosa Maribel Rojas Cuevas, Maestra Gisela Ivonne Cázares Cerda y la Doctora Gabriela López Portillo Isunza en el área académica de Artes Visuales del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma de Estado de Hidalgo, México.

1. Ejercicio teórico: fundar un grupo de lectura que propicie el debate para detectar las cuestiones vigentes en el ámbito de las Artes Visuales y sirva para aclarar nuestro punto de vista como ejercicio continuo de análisis teórico y preparación de la planeación de proyectos artísticos.
2. Documentación: reunir datos e informaciones y clasificarlos como materiales para la investigación con el tema de AV (Artes Visuales, Audiovisuales y Actividad Visual), al mismo tiempo, archivar y almacenar los registros de las actividades que organiza el propio Laboratorio para luego facilitar el acceso a los documentos por parte de los estudiantes.
3. Realización de proyecto teórico práctico: apoyar los proyectos planteados de acuerdo con el ejercicio teórico en el Laboratorio. Documentar el proceso de desarrollo y sus resultados. Estudiar, analizar y reflexionar el proyecto programado o realizado en forma colectiva para completarlo o re diseñarlo.
4. Experimentación técnica-dispositiva: realizar una experimentación técnica para averiguar las capacidades del dispositivo y soporte tecnológico suponiendo el fin de aplicaciones en la expresión artística visual.

Existe una inquietud por la dificultad del acceso de los estudiantes a las informaciones y el conocimiento de nuestra disciplina en el Instituto. Es decir, muchos estudiantes no tienen acceso suficiente a la bibliografía o a materiales visuales para desarrollar su estudio. El acervo de la biblioteca no es aún suficiente pues muchos libros que serían fundamentales para el estudio de la teoría del arte no se encuentran en el campus. A pesar de contar con la posibilidad de acceder a materiales visuales y audiovisuales a través de internet, en el nuestro Instituto y en el propio salón de clases, a menudo no hay conexión a la red o esta es muy deficiente.

De tal modo, la falta de materiales y de infraestructura no favorece a nuestros estudiantes si comparamos la facilidad de acceso que tienen los de Europa, Estados Unidos, Japón e incluso en la Ciudad de México. Sin embargo, la exigencia de competir en términos de calidad y cantidad de estudios en el contexto global aumenta cada vez más y los estudiantes en nuestra disciplina no están a salvo de esa presión. Por ello, lo que proponemos es comenzar ya a compilar la información disponible (escritos, materiales visuales y audiovisuales) para facilitar el acceso de los estudiantes aunque sea de manera modesta.

Elegimos el tema de Artes Visuales, Audiovisuales y Actividad Visual como palabras clave de nuestro laboratorio por los siguientes motivos:

1. Las expresiones audiovisuales en el campo de las Artes Visuales se expanden cada vez más como medio de representación y/o registro visual. Se tienen resultados académicos desde el ámbito cinematográfico, sin embargo, las aproximaciones desde nuestra disciplina carecen todavía de materiales de estudio (sistema de documentación) como forma de investigación (establecimiento de una metodología). Consideramos una seria necesidad disponer de dicho

tema para la investigación en el ámbito de las Artes Visuales pues la reciente colaboración con la Red CACINE en el año 2012-2013, dejó claros los criterios sobre los que podría mantenerse vigente la relación académica.

2. La cultura visual es un tema usual en el presente que se aborda desde varias disciplinas y las Artes Visuales no podrían desarrollarse al margen, así que haremos el estudio de la actividad visual e intentaremos aclarar nuestro punto de vista en comparación con las perspectivas de otras disciplinas.
3. El perfil académico de quien dirige este proyecto, la autora misma del presente texto, es el idóneo para este tipo de investigación.

Antes de comenzar las actividades del presente proyecto, tomaremos este espacio para ofrecer una breve revisión entorno al contexto artístico del videoarte, el documental o la influencia cinematográfica en el arte y la instalación, que provocaron cambios e incidieron en los discursos artísticos del momento.

El cambio radical en la expresión -tanto teórica como práctica- del audiovisual de los años de 1960 y 1970, se debe a la emancipación ideológica y también al desarrollo técnico del soporte. Este cambio se generalizó a nivel mundial, tanto en el campo documental como en el ámbito del cine. También, fuera de la industria cinematográfica, las diversas expresiones audiovisuales se inician en estas décadas, tales como el videoarte y el performance. Anna María Guasch explica una tendencia que se encuentra al inicio del videoarte siguiendo a John G. Hanhardt:

De hecho, tal como afirma John G. Hanhardt, la incorporación del video a la praxis artística hay que entenderla como oposición a la televisión comercial, pero también como consecuencia de la búsqueda de prácticas intertextuales por parte de artistas del assemblage, del happening, del fluxus, etc., que rechazan la noción de arte existencial derivada del expresionismo abstracto y cuestionaban la noción de arte elevado.¹⁶

En el período de 1962 a 1964, Tom Wesselmann, Gunther Uecker, Isidore Isou y Karl Gerstner comienzan a introducir la TV como material en su expresión; es decir, utilizan la imagen simbólica y el aparato físico de la televisión en sus obras.

En 1963, Wolf Vostell presenta *Wolf Vostell & Television Décollage Posters & Comestible Décollage* en la Smolin Gallery de Nueva York. El concepto de *décollage* fue acuñado por Vostell en 1950 que sería como antítesis del concepto artístico *collage*, el cual designaba a las creaciones por medio de capas. El artista presentó *décollage* televisivo dentro de la exposición mencionada. Es una aplicación del principio de *decollage* en televisor: seis televisores expuestos de distintos programas televisivos con imágenes que habían sido perturbadas. Sylvia Martín comenta sobre la postura de Vostell comparándolo con Nam June Paik:

¹⁶ Guasch, Anna María. (2000). El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial. p.441.

Si Paik, en sentido constructivo, se aprovecha de las posibilidades que ofrecía la transferencia electrónica de datos y su aparición operativa, Wolf Vostell representaba con el llamado *décollage* televisivo, un contenido claramente crítico de la incipiente hegemonía de la televisión.¹⁷

Esta conciencia de los videoartistas continúa gracias a *Guerrilla TV*, un grupo de videoactivismo de Estados Unidos que presenta su propia declaración en 1971. Paralelo a este movimiento sobre la TV, se encontraba la corriente cinematográfica *underground* que también tenía un carácter de oposición a la corriente televisiva dominante. Como pilar de esta corriente encontramos la revista *Radical Software*¹⁸, que funcionaba como matriz de los conceptos teóricos y reafirmaba las posibilidades de libertad de expresión del vídeo y la película de la cámara portátil, criticando el autoritarismo televisivo. En este contexto, se originan casi todas las monografías de videoarte a partir de esta década, con trabajos de artistas principalmente estadounidenses.

En los años setenta, como indica Michael Renov,¹⁹ la influencia del feminismo se hace más visible en la expresión audiovisual. Muchas mujeres artistas presentan trabajos audiovisuales memorables en esta década. Por ejemplo, Jonan Jonas, una artista pionera que practicaba *performance*, grabó en vídeo su acción en 1970, *Jonas Bach Piece*, realizada en Jones Beach (Long Island). Martín describe su método de trabajo con el vídeo, distinguiéndola de otros videoartistas. Citamos sus palabras:

Jonan Jonas, pionera en el arte de la “performance”, utiliza el vídeo en sus acciones como medio de expresión complejo y, en la década de 1970, marca claramente una diferencia con el uso reducido que hacen del medio artistas como Bruce Nauman o Vito Acconci. Según sus palabras: «El vídeo es un mecanismo que extiende las fronteras de mi diálogo interior para incluir al público. La percepción es una doble realidad: mi persona como imagen y como intérprete. Creo en el trabajo en términos de poesía imaginista; elementos dispares yuxtapuestos [...] alquimia.»²⁰

En Japón, en 1971-1972 Fujiko Nakaya²¹ realiza *Minamatabyo wo kokuhatsusurukai, Tentomura video-nikki* (*El grupo de denuncia de Minamatabyou: vídeo-diario del grupo de la tienda de campaña*). Presenta en la primera exposición de videoarte en Japón, *Video Communication: Do it yourself kit* (1972). Es un vídeo-diario que registra unas actividades de apoyo a las víctimas de la enfermedad de Minamata²² estableciendo un campamento frente a la oficina principal de Chizzo, la

17 Martín, Sylvia. (2006). *Videoarte*. Colonia: Taschen Gmbh. p. 8.

18 Radical Software consultado el 15 de julio del 2009, <http://www.radicalsoftware.org/e/index.html>

19 Renov, Michael. (1995). *New subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age*. Documentary Box #7. consultado el 5 diciembre de 2008, <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>.

20 Martín, Sylvia. (2006) *Videoarte*. Colonia: Taschen Gmbh, p. 62.

21 Fujiko Nakaya: actualmente presenta obras de tipo *Landscape Art* con instalaciones de niebla artificial. Su padre Ukichi Nakaya es investigador especialista de nieve y colaboró en la realización del documental *Yuki no kesshou* (*El cristal de nieve*, 1939) y ello ocasiona la creación de la productora Iwanami Eiga. La web oficial de la artista, consultado el 20 marzo del 2011, http://processart.jp/nakaya/e/profile_e.html.

22 Enfermedad de Minamata: enfermedad ocasionada por la contaminación de vertidos industriales de la fábrica de abono químico de Chizzo en Minamata, Kumamoto (Japón). Fotografías de la serie de *Minamata* (1972) de William Eugene Smith que presentó (primero en la revista *Life*) se reconocen internacionalmente, al mismo modo, el serie de trece documentales que inicia a producir desde 1971 por Noriaki Tsuchimoto. Para más detalles véase V.2.3. en la tesis doctoral de Miki Yokoigawa. (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. pp. 338-345.

empresa causante de ese desastre ecológico. Dentro de unas imágenes impactantes de los altercados con los guardias o de las miradas frías y deprimentes de los empleados desde los edificios, nos llama la atención unas escenas en las que graban sus propias actividades a través del vídeo, filmado por Nakaya o su acompañante Hakudou Kobayashi en un monitor pequeño. Hiroaki Sato, videoartista e investigador japonés de la imagen en movimiento, comenta sobre la obra:

Dentro del vídeo-movimiento, al proyectar la imagen de los participantes o los interesados que acaba de ser grabada y ser vista inmediatamente en el monitor, el “feedback” es extraordinariamente efectivo. Ésto ya había sido demostrado en el primer período del vídeo-movimiento en EE. UU., nos sugiere que Nakaya fue animado a participar en estas actividades del grupo. Nakaya comenta sobre esta obra: «ya que el vídeo es verdaderamente eficaz como herramienta de comunicación, simplemente pensé en probarlo en el lugar donde ahora mismo ocurre la des-comunicación.»²³ [traducción propia por original japonés]

Ésta es una muestra del interés de la artista en la interactividad del vídeo como herramienta de comunicación desde el período inicial del vídeo-movimiento en Japón. A la vez, este comentario también nos enseña, que en el contexto del primer período de las artes audiovisuales en Japón, no se encontraba una división clara entre el vídeo-documental y el videoarte.

En distinto contexto en Japón, Mako Idemitsu²⁴ presenta en 1977 la obra de vídeo *Shuhu no ichinichi* (*Un día como ama de casa*)²⁵. Es un vídeo a color de 9min. 40seg. (la versión inglesa, 9min. 50seg.) de duración²⁶. Idemitsu se traslada a Los Ángeles, California, para contraer matrimonio con Sam Francis, un pintor estadounidense. Después, se divorcian, y ella regresa a Japón. Durante su estancia en Los Ángeles realizó su primera película de 16mm., *Woman's House*, presentada en 1972, a color, de 13min.40seg. de duración. En ella registra la casa monumental del arte feminista creada por el proyecto de Judy Chicago, Miriam Schapiro y sus estudiantes. Volviendo a *Shuhu no ichinichi*, este vídeo muestra un largo día de hastío de un ama de casa. En cada escena aparece una TV que contiene la imagen de un ojo como si estuviera observando la labor de la mujer. Esta introducción de la imagen del monitor con el ojo dentro de la obra, también llamada *Mako Style*, le da una fama internacional.

Martha Rosler trabajaba en performance y fotografía con la técnica del collage. Presentó su trabajo de vídeo *Semiotics of the Kitchen*²⁷ (a blanco y negro, 6min. 9seg. de duración) en 1975.

23 Sato, Hiroaki (2007) *Shimivideo, Art to documentary no aidade (El vídeo del ciudadano: entre el arte y el documental)*. En Gendaishiso. Revue de la pensée d'aujourd'hui (El pensamiento contemporáneo, Revista del pensamiento de hoy en día), Documentary. Vol.53- 13, Tokio: Seidocha. p. 129.

24 Mako Idemitsu: su web oficial, consultado el 20 marzo 2011 es http://www.makoidemitsu.com/www/home_j.html.

25 Este trabajo está en la corrección de la MoMa, el Museo arte moderno de Nueva York. Esta archivada como *Another Day of Housewife* (1977-1987) video, color y sonido, 18 minutos de duración en web de MoMa PS1, accedido el 1 de abril del 2011, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=118191. Los datos de la obra es distinto con los que tiene en el WEB oficial de la artista. Nosotros seguimos con los datos según el web de la artista, los enlaces mira a nota 11 y 13.

26 Mako Idemitsu. (1998-2011). consultado el 23 de marzo 2011.

<http://www.makoidemitsu.com/www/video-j.html> y <http://www.makoidemitsu.com/www/video.html>

27° Un sinopsis del versión ingles en el catalogo online de Electronic Art Intermix, accedido el 13 de mayo 2013.

<http://web.archive.org/web/20061006090705/http://www.eai.org/eai/tape.jsp?itemID=1545>.

Caricaturizando el papel de la mujer en el hogar con cierta ironía y visibilizando la violenta frustración del ama de casa como una parodia de programa de TV, que ofrece una imagen estereotipada del modelo ideal de ama de casa. Martín describe esta obra de la siguiente manera:

La actriz [Rosler] empieza a nombrar los utensilios de cocina de forma alfabética de la A hasta la Z; los objetos se muestran al público con gestos agresivos o frustrados, de manera que sea innegablemente perceptible el carácter neurótico de la «perfecta ama de casa televisiva», hasta que Rosler empieza a lanzar un cuchillo al aire y volver a agarrarlo.²⁸

Los temas del hogar, las críticas a los estereotipos y la reclamación sobre las aplicaciones de la imagen femenina, obtienen en este período un reconocimiento a nivel mundial gracias a la actividad de las artistas a través de ciertas expresiones audiovisuales en el videoarte, al igual que en otros medios.

Al final de los años setenta, Dara Birnbaum presenta *Technology/ Transformation: Wonder Woman* (1978/1979, en vídeo, de 5min. 16seg. de duración). Es una obra que aprovecha las escenas de un programa televisivo sobre heroínas llamado *Wonder Woman (La Mujer Maravilla)*, creado como versión antagónica de *Superman*.

La artista alinea secuencias de su transformación mágica y con ello abre la discusión sobre la imagen de la mujer en la sociedad y en los medios.²⁹

Ya mediante este trabajo, el videoarte utiliza las imágenes de un programa de TV con ciertas modificaciones, mostrando las diferentes maneras de interpretar las imágenes y criticando el tratamiento de la mujer en la imagen televisiva. Se descubre que la estructura de la figura de la “mujer maravilla” se confina a las obligaciones impuestas por la sociedad y a lo que de ella se espera.

También nos gustaría añadir una referencia sobre unas obras audiovisuales de esta década que coinciden con el tema de la mujer y el reclamo a la sociedad patriarcal. Niki de Saint Phalle realiza en 1973 la película *Daddy*³⁰ (*Papi*, a color, de 90min.) en colaboración con Peter Whitehead. En un folleto de un ciclo retrospectivo de Whitehead en Buenos Aires 9º Festival de Cine Independiente se ofreció una descripción sobre la película:

Lo que comenzó como un documental acerca de la escultora francesa Niki de Saint Phalle terminó como una fantasía –en colaboración entre la propia De Saint Phalle y Whitehead– sobre los intentos de una mujer por exorcizar la influencia de su abusadora figura paterna. Alternativamente góticas y surrealistas, De St. Phalle y Mía Martín son protagonistas de esta suerte de Molestando a papá en tono de charada, exteriorizando sus fantasía sobre un pobre y desafortunado patriarca...³¹

28 Martín, Sylvia, *Videoarte*, Colonia: Taschen GmbH, (2006), p. 82.

29 Martín, Sylvia, *Videoarte*, Colonia: Taschen GmbH, (2006), p. 15.

30 En marzo del 2007 se presenta la película en formato *Digibeta* de Peter Whitehead en Buenos Aires 9º Festival Internacional de Cine Independiente, presentada por Contemporary Films, consultado el 22 marzo del 2011. <http://www.contemporaryfilms.com/>.

31 Whitehead en Buenos Aires 9º Festival Internacional de Cine Independiente, el 15 de noviembre del 2009. http://www.thestickingplace.com/wp-content/uploads/2009/01/retro_whitehead11.pdf.

En las obras de la primera etapa de Niki de Saint Phalle son muy notables los temas de la mujer y de la relación compleja entre el amor y el odio en la familia patriarcal. En esta película -concebida con un carácter entre documental, experimental y fantasía- podemos encontrar una síntesis de su pensamiento y las motivaciones para su creación artística. Para finalizar la recapitulación de las actividades de las artistas feministas del videoarte en los setenta, Sylvia Martín comenta que Dara Birnbaum junto con VALIE EXPORT, Lynn Hershman, Nancy Holt, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler, Rosemarie Trockel y Friederike Pezold pertenecen a la primera generación de artistas feministas que introducen el vídeo a su trabajo con el fin de cuestionar la posición y la imagen de la mujer dentro de *la sociedad mediática ordenada hacia el patriarcado*³².

En la siguiente década, parece que tiene lugar una reacción a la dura transgresión de las primeras artistas feministas, ya que aparecen unas artistas que muestran con mayor sutileza y un coqueteo estratégico la obviedad femenina en sus trabajos. Martín lo comenta del siguiente modo:

El ídolo del pop Madonna ejemplifica el concepto aparecido en la década de 1980 de «obviedad femenina», que muestra un trato infantil a través de roles cada vez más debilitados. Artistas como Pipilotti Rist, Andrea Frazer, Mona Hatoum, Sam Taylor-Wood o Venessa Beecroft, combinan composiciones conceptuales, documentales y escenificadoras sin transición. Conceptos como la ficción y la realidad o la parodia y la autenticidad se entrelazan y extraen el carácter dogmático y emancipador de los años anteriores del tema principal.³³

En los años ochenta, se podría decir que, a gran escala, ocurre algo similar al estado social del post movimiento estudiantil: la importancia de la resistencia contra el poder político cultural se debilitaba. En el caso del arte feminista, el fuerte reclamo sobre lo patriarcal, el intento de destruir la imagen femenina creada por los varones y el manifiesto de la igualdad de la mujer se perciben cada vez menos en los trabajos de las artistas de la siguiente generación. Aparentemente, se podría juzgar que en los trabajos de las artistas de la década de 1980 se percibe cierta connotación infantil y la obviedad femenina. Sin embargo, nosotros ahora diríamos, más bien, que las artistas de la siguiente década comienzan a centrar más la atención en lo íntimo-personal y a cuestionar la feminidad en sí.

Gracias a las artistas feministas de las primeras generaciones se ha visibilizado bastante la imagen femenina construida por el sistema patriarcal y el androcentrismo. A través de la acusación de su incómoda situación como mujer, se trata de superar dicha posición. Pero en muchas ocasiones las expresiones de las primeras etapas del arte feminista solamente hablan de su pena como víctimas y sobre su condena por ser mujer.

Seguramente, también ello es un aspecto fundamental que debe abordarse en la expresión femenina debido a la existencia de tan diversas realidades de tantas mujeres oprimidas y despreciadas en el mundo actual. Tal vez sea necesario seguir considerándolo, no obstante, una vez que se afirma la legitimidad de este aspecto en la disciplina artística, se convierte en un dogma o en un requisito

32 Martín, Sylvia. (2006) *Videoarte*. Colonia: Taschen Gmbh. p. 15.

33 Martín, Sylvia. (2006). *Videoarte*. Colonia: Taschen Gmbh. p. 15.

indispensable que se debe cumplir en las obras artísticas. En este sentido, es bastante comprensible que haya cierta reacción contra este dogmatismo en las siguientes generaciones. También tenemos que fijarnos en la crítica de las feministas poscolonialistas hacia la tendencia del movimiento feminista de esa década: la mujer que supone a dirigir la declaración de la libertad y la igualdad es únicamente para una clase de mujer, en forma concreta, blanca, joven de clase media que se encuentra en el primer mundo. Al mismo modo, esta tendencia es notable en las expresiones artísticas feministas de la primera generación, obviamente debemos recapacitar en esta cuestión sobre la identidad de la mujer en distintos aspectos políticos y culturales.

Diversas expresiones audiovisuales de artistas que trabajan sobre esta mera cuestión de la identidad de la mujer que se encuentra en tránsito entre culturas, políticas y generaciones, las que plantean desde otros ángulos comparables con los artistas mencionados hasta ahora. Por ejemplo. Mona Hatoum, Trin T. Minh-ha, Tracey Moffatt, Fiona Tan, Kimsooja, Agnès Varda y otras más que presentan una variedad de expresiones artísticas audiovisuales entre la década de 1980 y los comienzos del presente siglo. Lamentablemente ahora no tenemos suficiente espacio para aproximarnos a la obra de dichas artistas, lo dejaremos hasta la próxima ocasión.

De acuerdo con este contexto histórico y artístico a cerca del tema de expresión audiovisual en el ámbito artes visuales, se inicia las actividades mencionadas al principio de presente planteamiento desde presente año 2013. Nuestro intento comenzaría una manera muy modesta y es un primer paso del ejercicio teórico práctico buscando una manera adecuada para poder aproximar la confusa situación que se encuentra en el ámbito arte contemporáneo.

Bibliografía

- Baigorri, Laura (et. ál.) (2008). *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Guasch, Anna María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kuhn, Annette. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- Martín, Sylvia. (2006). *Videoarte*. Colonia: Taschen GmbH.
- Martínez-Collado, Ana (2008), *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.
- Muguiro, Carlos (et. ál.) (2006) *El cine de los mil años, una aproximación histórica y estética al cine documental japonés (1945-2005)*, Navarra: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Navarra Dirección General de la Comunicación.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós.
- Sato, Makoto (2006). *Documentary no shujigaku [La retórica del documental]*. Tokyo: Misuzushobo.
- Smith, William Eugene y Smith, Aileen. M. (1975) *Minamata*. London: Chatto & Windus, Ltd.
- Yokoigawa, Miki. (2012). *Biografía y autobiografía de la mujer en tránsito en la expresión audiovisual contemporánea*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Artículo en Revista:

- Sato, Hiroaki (2007) *Shiminvideo, Art to documentary no aidade (El vídeo del ciudadano: entre el arte y el documental)*. En Gendaishiso. Revue de la pensée d'aujourd'hui (El pensamiento contemporáneo, Revista del pensamiento de hoy en día), Documentary. Vol.53- 13, Tokio: Seidocha.

Revista digital:

- Renov, Michael. (1995). *New subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age*. Documentary Box #7. consultado el 5 diciembre de 2008, <http://www.yidff.jp/docbox/7/box7-1-e.html>.

WEB:

- Electronnic Art Intermix, accedido el 13 mayo 2013. <http://www.eai.org/index.htm?>
- Contemporary Films (2003-2013). Consultado el 14 de Mayo. <http://www.contemporaryfilms.com/>.
- Encyclopedie Nouveaux Media (n.d.). Consultado el 14 de mayo 2013. <http://www.newmedia-art.org/index.htm>.
- FAV: Feminist Active Documentary Video Festa. (2005-2006). Consultado el 14 de mayo 2013. <http://www.renren-fav.org/main/>. Versión inglés, Consultado el 14 de mayo 2013 <http://www.jca.apc.org/video-juku/English.html>, 15 de marzo de 2011.
- Radical Software (2003). Consultado el 14 de mayo 2013. <http://www.radicalsoftware.org/e/index.html>.

Sitio oficial de artista:

Idemitsu, Mako. (1998-2011). Consultado el 14 mayo 2013, http://www.makoidemitsu.com/www/home_j.html.

Kimsooja. (1986-2012). Consultado el 14 de mayo 2013. <http://www.kimsooja.com/>.

Nakaya, Fujiko. (n.d.). Consultado el 14 de mayo 2013, http://processart.jp/nakaya/e/profile_e.html.

Minh-ha, Trinh T. (2012). Consultado el 14 de mayo 2013 <http://www.trinhminh-ha.com/>.

Tan, Fiona. (n.d.). Consultado el 14 de mayo 2013. <http://www.fionatan.nl/works/35>.

Mujer: imagen gráfica y representación.

La construcción social de la imagen femenina en el arte contemporáneo

Mtra. Gisela Ivonne Cázares Cerda

La presente argumentación se centra en el análisis de la representación de la imagen de la mujer en el arte contemporáneo. Para dar inicio a esto, es necesario mencionar algunos aspectos que anteceden al feminismo³⁴, así como su evolución en el siglo XX y de sus apuestas contemporáneas. Cabe mencionar que ha sido a partir de algunas ciencias como la sociología, antropología, psicología, economía política y la filosofía, donde el feminismo contemporáneo articula un discurso teórico sobre el género³⁵ y la subjetividad femenina.

Así, la realidad del feminismo en el arte contemporáneo es una cuestión fundamental en las discusiones culturales e ideológicas de finales del siglo XX y comienzos del XXI: con ello se incorporan nuevas dimensiones en la concepción esencialista de los géneros. Así también, esta presencia, ha dado la contribución más significativa en la reflexión sobre la condición de la mujer, y se ha caracterizado por la creación de conocimientos que surgen y se recrean en la voluntad de transformar su representación en el arte contemporáneo.

Para cumplir lo dicho, hay que mencionar algunas ideas significativas que llevan a desarrollar la reflexión feminista en los años setenta. Una de estas reflexiones es la que inicia el sociólogo y filósofo alemán Georg Simmel, la cual infiere sobre la diferencia de los sexos, analizándola en términos de poder, y haciendo énfasis en que “el sexo masculino se erige en humano, en general”,³⁶ y a través de esta consideración, es donde quedó manifiesto que no sólo el sexo masculino era relativamente superior al femenino, sino que se convertía en lo humano en general.

Después de dicha consideración, se presenta el enfoque de Ortega y Gasset, que es una mezcla de denigración y de celebración de lo que son *el ideal concreto, el encantamiento, la ilusión del hombre*³⁷. Aquí la aportación de las mujeres es presentada como alimento y adorno de la vida, así como la creación de los hombres. A su vez Juan Jacobo Rousseau las refiere como “castas guardadoras de las costumbres, como hábiles difusoras de la moral en el amor, por lo cual pueden

34 Entiéndase por feminismo como el amplio y diverso conjunto de supuestos y teorías que orientan las investigaciones feministas contemporáneas; un cuerpo teórico diverso y a la vez contrapuesto entre sí.

35 La categoría de *género* aparece hasta finales del siglo XX, dicho término forma parte de una tentativa de las feministas contemporáneas para reivindicar un territorio definidor específico, de insistir en la insuficiencia de los cuerpos teóricos existentes para explicar la persistente igualdad entre hombres y mujeres.

36 Georges Duby, *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. 5, México, Taurus, p.321.

37 *Ibid.* 324.

establecer su imperio y convertir en dominante al sexo que debería obedecer”.³⁸ Rousseau hace referencia a las funciones familiares de la educación que se extienden en el aspecto social y que más tarde se expresarían en el ejercicio político.

Como podemos observar en estas definiciones, nos encontramos ante la presencia de una mujer vista desde las costumbres mayoritarias de su época; si bien se omite la descripción de las actividades de una vanguardia activista y letrada, no se descalifica ni su capacidad física, ni sus habilidades sociales y culturales.

A partir de estos elementos María Magdalena Trujano comenta:

El arte de la existencia femenina puede construirse en diversos escenarios del presente, así como analizarse también en los del pasado, con el objeto de mostrar la compleja concepción de la actuación femenina fragmentada, mutable, creadora de tendencias, en proceso constante de reconstrucción y siempre definible desde una amplia variedad de interpretaciones disímiles o semejantes, en función de los hallazgos alcanzados desde los feminismos contemporáneos.³⁹

De lo anterior hay que destacar la importancia de las reflexiones, ya que nos permiten ver la trascendencia de los problemas valorativos actuales, sobre lo concerniente a la situación cambiante en la vida de las mujeres. Ahora bien, cómo no cuestionarse sobre el nuevo lugar de las mujeres y sus relaciones con los hombres, cuando en medio siglo se han implantado más cambios en la condición femenina que en todos los milenios anteriores. Y no olvidar que las mujeres han sido *esclavas* de la procreación desde siglos pasados y aún en la actualidad no han logrado liberarse de esta servidumbre atávica.

Por último, es necesario hacer mención de una precursora clave del pensamiento feminista: Mary Wollstonecraft⁴⁰, quien a través de su libro *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), estudia la posición social de la mujer en su tiempo, mostrando cómo el lugar que ésta ocupaba era el que los propios hombres le obligaron a ocupar, y describiendo también, cómo la mujer era criticada por ser estúpida y superficial, preocupada en exceso por su belleza y su atractivo físico; reprochándosele su incapacidad de razonar y limitaciones, cuando todo esto no era sino consecuencia de la inadecuada educación que recibieron en aquel entonces.

Wollstonecraft también destacó que la humanidad en su conjunto se enriquecería si a las mujeres se les diera una educación racional y de esta manera pudieran contribuir a la sociedad.

Después de esta reflexión, se reconoce la pertinencia puntual de estas deliberaciones y cómo éstas proliferaron en la filosofía política como productos críticos de las filósofas en la segunda mitad del siglo XX, quienes a la manera de Simone de Beauvoir, y de muchas otras pioneras del feminismo en el mundo y en la historia, concentraron su trabajo en la búsqueda de los presupuestos discursivos,

38 María Magdalena Trujano Ruíz, *Más allá de la humanidad moderna. Una búsqueda afirmativa de lo femenino en Rousseau y Marx*, México, UAM, p. 43.

39 *Ibid.* p. 25.

40 Pensadora radical inglesa que con su libro *Vindicación de los derechos de las mujeres* (1792), cuestiona si realmente existe una diferencia biológica entre los sexos que ocasione la sumisión de la mujer al hombre, o si, por el contrario, la disparidad entre los sexos es producto de una igualmente despareja educación.

valorativos y racionales, dando como resultado cultural una respuesta en contra de la desigualdad existente en las sociedades occidentales entre los hombres y las mujeres.

Por otro lado, en un texto escrito en la década de los setentas, la crítica estadounidense Lucy Lippard⁴¹ destaca la importancia de estos debates, señalando como la gran aportación del movimiento feminista en las artes visuales “el establecimiento de nuevos criterios con los que evaluar no sólo el efecto estético, sino la efectividad comunicativa del arte”. Lo importante de esto está, en que no toma como punto de referencia la aparición y sustitución de un movimiento artístico por otro para valorar la importancia estética de las obras artísticas. Por consiguiente, la fractura que se hace a ese historicismo lineal se ve intensificada por la aparición de una nueva conciencia estética emergente, que no operaba ya con la idea fetichista de *novedad* como estímulo prioritario.

Es por ello que las artistas feministas entendieron la necesidad de estudiar la imagen femenina como un lenguaje que incide en la construcción de nuestro pensamiento y en la definición de nuestro yo cultural. La transmisión de los estereotipos femeninos a través de las imágenes es un hecho generalmente reconocido en la sociedad.

El siglo XX, denominado *el gran siglo de las mujeres*⁴², ha revolucionado más que ningún otro su destino y su identidad, es cuando la mujer ve abrirse ante ella nuevas oportunidades culturales junto con la posibilidad real de aprovecharlas. Admitidas en los circuitos profesionales del arte y reconocidas por los medios de comunicación, la mujer tiene libertad para representarse. Durante las primeras décadas del siglo pasado, muchas mujeres tomaron el control de su identidad visual y lograron sacarlo de los límites socioculturales en los que esta identidad se encontraba recluida por una cultura androcéntrica: fue hasta ese momento, cuando las mujeres se valieron de las imágenes para hacer sentir en el dominio público su presencia y sus reivindicaciones. De tal forma que redescubrieron su cuerpo y lo mostraron al mundo, allanando el camino para las futuras generaciones.

Mientras más se representaban así mismas o eran representadas por los hombres, tanto más problemática se revelaba en su imagen. En las últimas décadas del siglo XX, comienzan las mujeres a afrontar las contradicciones entre la manera en que las ven los hombres y la manera en que se ven así mismas.

Es aquí donde surge el interés por realizar esta investigación, teniendo como punto de partida esta relación existente entre la artista visual y la imagen femenina (construida en su mayor parte, desde la visión masculina).

Algo que caracteriza al arte realizado por mujeres artistas en nuestros días, es que recoge las inquietudes del momento, actuando como anticipador tanto de los conflictos como de las dudas que nos asaltan en nuestra sociedad. Es esta nueva figura sociohistórica a la cual Gilles Lipovetsky denomina *la tercera mujer*⁴³ y al respecto afirma: “en las sociedades occidentales contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura capital en la historia

41 *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, Nueva York, New Press, 1995, p. 40.

42 Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, p. 9.

43 *Ibid.* p. 10.

de las mujeres y expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino”.

Una de las grandes aportaciones en la historia del feminismo es la conquista del cuerpo, y su planteamiento de éste como un espacio político, medio primordial, laboratorio, eje central de obras visuales; resignificado por la historia personal y el contexto histórico de cada creadora.

Sin duda, el problema más difícil que plantea la representación de las mujeres por sí mismas es el de su cuerpo. Atrapadas entre el deseo de celebrar su belleza y el temor a representar al individuo como objeto sexual, las artistas, a partir de los años setenta, buscan nuevos caminos para tratar este tema tan cargado de connotaciones culturales. Uno de esos caminos consiste en evitar la representación del cuerpo directamente y, en cambio, expresar sus energías. Un ejemplo a destacar es el de la cubana Ana Mendieta quien creó huellas o signos del cuerpo femenino con fuego, tierra y agua, arreglados en visiones fugitivas que plasmó en la fotografía. Así también está Carolee Schneeman, artista estadounidense que hace uso provocativo de su cuerpo, de manera similar se observa en el trabajo de Hanna Wilke o Valie Export; Schneeman analizó la percepción que nuestra cultura tiene del cuerpo femenino y se centra sobre todo en los tabúes que existen alrededor de la libido de las mujeres. En este sentido, su trabajo más importante ha sido la performance *Interior Scroll (Exploración interior, 1975)*, en la que la artista se muestra desnuda y realiza una acción la cual se extrae una tira de papel doblada del interior de su vagina. En el papel había impreso un diálogo con un productor de cine estructuralista, y ella procedió a leerlo en público. Como en otros trabajos de esta autora, surgen elementos autobiográficos.

Al respecto, Juan Carlos Pérez Gaudi afirma que “el cuerpo ha servido para representar el inicio de la mecanización de la sociedad, para proyectar la imagen de lo que podría haber sido el ser humano del siglo XX [...], el cuerpo ha servido como punto de reflexión introspectivo, como medio para representar un modelo de belleza o como proyección de una fantasía sexual”.⁴⁴ Es así que en las imágenes de la cultura occidental nos encontramos con academias, desnudos, retratos, autorretratos, con cuerpos enteros o fragmentados, vestidos o desnudos, ya sea como exaltaciones de belleza o de horror. Hay que resaltar el gran poder de identificación que suscitan estas imágenes.

Anne Higonet destaca a la pintora expresionista alemana Paula Modersohn Becker (1876-1907) quien se “atrevió a realizar su autorretrato desnuda y aprovechó la audacia de la vanguardia artística para romper los tabúes que prohibían el desnudo a las mujeres”.⁴⁵ A partir de ello, cabe destacar que en la actualidad existe un amplio panorama artístico en el cual mujeres artistas retoman su propio cuerpo y lo plasman en imágenes.

Entre ellos se encuentra, la artista visual norteamericana Hannah Wilke quien retomó su cuerpo como el centro de su arte y cuyo contexto histórico se desarrolla en el sector del feminismo radical.⁴⁶

44 José Pérez Gaudi, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, España, Cátedra, p.10.

45 Anne Higonet, “Mujeres, imágenes y representaciones”. En: Thébaud, Françoise (dirección). *Historia de las mujeres. El siglo XX. Tomo V*, Madrid, Taurus, 1993, George Duby, *Op. Cit.*, p. 410.

46 El feminismo radical es una corriente feminista que sostiene que la raíz de la desigualdad social en todas las sociedades hasta ahora existentes ha sido el patriarcado, la dominación del varón sobre la mujer. Este feminismo considera que el

Su obra se engloba en un contexto de agitación política en E.U., en la década de los setenta, marcada por el auge de una serie de movimientos sociales y políticos en torno a la defensa de los derechos humanos. Es entonces cuando los artistas comienzan a incorporar discursos contra el racismo, el sexismo y el militarismo, surgiendo así nuevas corrientes deslindadas de los *ismos*, que hasta entonces habían dominado el panorama artístico occidental durante la primera mitad del siglo XX, y el arte, entonces, integra distintas teorías políticas.

Inscritas en este momento histórico, unas de las manifestaciones más contundentes y representativas son las obras de Hannah Wilke, las cuales sobresalen porque ella se convierte en objeto de su propio arte, por ejemplo, exhibe su cuerpo desnudo, lo expone, permitiéndose objetificarlo bajo su atenta mirada que rompe y subvierte las leyes de la mirada tradicional del patriarcado. Esto se puede apreciar en su obra *S.O.S. Starificacion Object Series*, en donde ella asume el papel de las modelos anónimas que representan campañas publicitarias, imitando sus poses artificiales, demostrándonos que tan sólo son gestos estereotipados de *lo femenino* que repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad. Otro ejemplo similar es el trabajo de la artista dedicada al performance, Lorena Wolffer titulado *Soy totalmente de hierro*, en donde manifiesta una crítica hacia estos estereotipos que se manejan publicitariamente en la campaña del Palacio de Hierro realizada por Ana María Olabuenaga. Wolffer en su lucha por dignificar la imagen pública de la mujer, inició una fuerte crítica en contra de esta campaña publicitaria que a su juicio promueve el consumo, y al mismo tiempo fomenta valores que resultan insustanciales y son principalmente humillantes y estereotipados. Ella prefirió utilizar las mismas armas de la publicidad, como son los espectaculares, en su propia campaña de resistencia aunque de contenidos contestatarios. Los carteles diseñados por ella muestran a la mujer cotidiana: aquella que habita los espacios de la ciudad como escuelas, microbuses, y calles con espectaculares en llamas.

Haciendo parodia de los muchas veces cínicos aforismos que supuestamente reflejan la ideología de la mujer urbana, Wolffer les da un nuevo sentido con frases como: “Ninguna campaña publicitaria es capaz de silenciar mi voz”, “El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece”, “Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen”, “Éste es mi palacio y es totalmente de hierro” y “¿Quién te enseña cómo ser mujer?”.

De esta manera cuando el espectador atrapado en el tráfico veía un cartel de “*Soy totalmente de hierro*”, comparaba instantáneamente el contenido e imagen de este mensaje con los del almacén, usando de esta forma la memoria del espectador para la finalidad de la propuesta contestataria.

Apesar de que esta campaña duró muy poco tiempo y contó con sólo diez carteles, en contraposición con la muy explotada campaña del Palacio de Hierro, la divulgación del mensaje artístico llegó a más auditorio del promedio que en un museo y logró tener así una mayor difusión

patriarcado es una consecuencia necesaria del diferencialismo sexual, planteamiento según el cual hombres y mujeres serían en esencia diferentes.

En el caso de Wilke, cabe destacar que sus primeros trabajos giran en torno a la iconografía vaginal, de la cual fue pionera. Inserta en un ámbito de artistas de los años setenta, cuya temática de arte se centra en sus propios cuerpos (una suerte de autorreferencialidad que terminó por instaurar la vagina como icono fundamental), pensaban que su vagina era aquello que las hacía mujeres, y es por eso que deciden elevarla como icono en un altar, al considerar que su representación había sido siempre un tabú dentro de la cultura occidental.

Cabe recordar el artículo publicado en 1971 por la crítica de arte Linda Nochlin,⁴⁷ en la revista *Art News*, titulado “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, donde ella enfatiza los factores socioculturales que condicionaban la producción artística y habían impedido el acceso de las mujeres al mundo del arte, derribando así el mito romántico del artista-genio con cualidades innatas para crear, lo que alimentaba la ideología patriarcal preponderante en el ámbito artístico. Nochlin afirmaba que la pretendida ausencia de mujeres expuestas por la historia del arte tradicional no era tal, sino que respondía a una política de ocultamiento de las artistas, que la historia oficial había llevado a cabo. Su trabajo fue el punto de arranque de toda una serie de estudios de recuperación de mujeres artistas del pasado que sirvió para preparar el camino al surgimiento de una crítica feminista del arte. Las reflexiones teóricas estuvieron acompañadas de una serie de intervenciones fuertemente politizadas, provocando que las mujeres artistas salieran a la calle. Entonces surgieron las primeras protestas contra instituciones artísticas, como aquella contra el Whitney Museum de Nueva York, en la exposición de 1969, en donde de ciento cuarenta y tres artistas, tan sólo ocho eran mujeres. Considero que la pregunta hecha por Nochlin comienza a ser explicada y sobre todo rebatida a través del trabajo destacado por parte de las mujeres artistas.

La aportación esencial de Anne Higonet⁴⁸ trata del lugar de las mujeres en el campo artístico, tanto en lo que hace a su estatus de artista-mujer como en sus creaciones mismas; de igual forma, muestra los esfuerzos realizados para salir de los estereotipos y destacar la dimensión política de la representación, así como el nacimiento de un arte feminista contemporáneo que cuestiona las categorías de la historia del arte y propone nuevas imágenes de mujeres.

De tal forma que en la actualidad tenemos la posibilidad de interpretar la imagen de la mujer como un laboratorio que especula acerca de los usos, hábitos, consumos y todos aquellos referentes sociales. La imagen de la mujer –hoy más que nunca– se sumerge en contenidos simbólicos y nos remite automáticamente a diversos repertorios y modelos de vida existentes. Hoy en día, el avance de las tecnologías y sus usos en la producción cultural contemporánea han abonado un territorio en el que se pone de manifiesto el recurso de la imagen como el canal que con mayor garantía estetiza los espacios discursivos.

Los sistemas que relacionan el arte y la vida poseen una amplia relación y una delineada narrativa que se ven claramente en nuestro mundo actual. Pues la palabra imagen no sólo nos acerca a su significado como campo representacional, sino que puede referirse a la posibilidad o capacidad

⁴⁷ Linda Nochlin, “Why have there been no great women artist”, en *Art News*. enero de 1971.

⁴⁸ Anne Higonet, *Op. Cit.* p. 318.

del individuo de mostrar una determinada identidad o presencia. No en vano la publicidad, ávida de producir la imagen que mejor acerque su producto al consumidor, interviene desde sus marcas o logos, con mecanismos o estrategias efectivos, asegurando la rápida identificación de los grupos sociales a los que se dirigen.

La mujer como sujeto de la producción y de conocimiento artístico

*Las mujeres de hoy están en camino de destronar el mito de la femineidad; comienzan a afirmar concretamente su independencia, pero sólo con gran esfuerzo logran vivir integralmente su condición de ser humano.
Simone de Beauvoir⁴⁹*

La representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte, aunque, muchas veces se trata tan sólo de la presencia de la mujer en el arte como *objeto*. La intención en este apartado, en cambio, se refiere al papel de las mujeres como sujetos, es decir, a su actuación creativa en el arte.

En la tradición occidental, la mujer ha sido el motivo para ser pintada relegando su papel para poder ser pintora, y donde las imágenes que se proyectan de ella son estereotipos que perpetúan los roles que la sociedad les ha asignado: madres, diosas, musas, prostitutas o brujas. Todas ellas símbolos de una cultura que ha creado la concepción del ser mujer y que le atribuye espacios y funciones específicos. Son en suma imágenes que mutilan las capacidades y potencialidades de las mujeres al ser encasilladas en este tipo de representaciones.

La imagen de la mujer que se nos muestra a través de la Historia del arte, y últimamente en los medios de comunicación –principalmente a través de la publicidad– nos sirve de referente para entender la construcción social que se ha hecho y se sigue haciendo de la mujer.

La antropología de la mujer⁵⁰ retoma los planteamientos básicos originales de la disciplina, con la diversidad de los sujetos y de los ámbitos de su alcance científico. Y pudo definir a la mujer, otorgándole un importante espacio del conocimiento científico, sólo con el planteamiento de un problema filosófico propio, es decir, el de la naturaleza humana y todos sus aspectos que la rodean como la cultura, sus orígenes, los procesos y los contenidos de su conformación, su evolución, su diversificación y la configuración de las particularidades humanas, por mencionar sólo algunas.

El estudio de la mujer enriquece a la disciplina antropológica y al conocimiento histórico, porque al analizar procesos culturales que conciernen a todos los grupos y categorías sociales, no se limita sólo a indios y primitivos, sino que permite el examen de problemas y paradigmas que conforman su ámbito.

⁴⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 9.

⁵⁰ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 2003, p.62

La condición de la mujer es histórica y su contenido es su ser social y cultural. El conjunto de relaciones de producción y de reproducción en que están inmersas; la forma en que participan ellas; las instituciones políticas y jurídicas que las contienen y norman y; las concepciones del mundo que las definen y las explican. Dicha condición histórica es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser genérico.

Simone de Beauvoir lo ha dicho en su obra *El segundo sexo*: “No se nace mujer: una llega a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana. La civilización en conjunto es quien elabora ese producto.”⁵¹ Esta afirmación adquirió un carácter emblemático, recuerda que el papel y el lugar de las mujeres en la sociedad, les son impuestos y hechos asumir por el poder *patriarcal* a través de un sistema complejo de restricciones educativas, legislativas, económicas, y no por necesidad de un nacimiento. La situación de las mujeres se basa en su existencia concreta según sus condiciones reales de vida.

En tanto que, como sujeto de conocimiento, la mujer requiere necesariamente del enfoque antropológico, haciendo uso de un método interpretativo que revele su constitución y su evolución histórica. El interés, en un contexto contemporáneo sobre la mujer, constituye una recuperación de temas y perspectivas propios de la reflexión sobre la historia, la sociedad y la cultura del siglo XIX. Dicha reflexión es actualizada por la incursión de las protestas de las mujeres y de las primeras propuestas estéticas femeninas.

Menciona Anne Higonnet en el libro *Historia de las mujeres* lo siguiente: “El dominio pictórico respecto de un sujeto femenino pasivo, trivial, marginal o humilde, era una manera de hacer valer el poder del artista masculino y una virilidad que todavía se asociaba al genio creador”.⁵²

Anteriormente, he mencionado a la artista Hannah Wilke, quien perteneció a la primera generación de artistas americanas feministas, que de manera consciente, dedicaron buena parte de sus energías a sacar a la luz su situación de “ausencia” en el ámbito social y artístico, dominado por un arraigado discurso patriarcal. Es en los años setenta cuando Wilke y otras artistas reivindicaron, por medio de su arte, el reconocimiento de la especificidad de su género y la posición de mujer sujeto frente a la de mujer objeto que había ocupado tradicionalmente en la historia del arte.

En ese sentido, la imagen de la vagina se convirtió en un elemento clave en la expresión artística de estas mujeres, un icono que les permitía distanciarse de sus colegas varones y, paralelamente rescatar al sexo femenino de su consideración como algo pecaminoso o mero símbolo de fertilidad.

La presencia como objeto y la ausencia como sujeto de la mujer, en el arte, tienen sus raíces más profundas, antropológicas, en la concepción dual de la mujer. Característica de nuestra tradición cultural, ya que desde los primeros momentos de la historia del hombre, se manifiesta así en el pensamiento mítico de la antigua Grecia y en los textos de carácter religioso como la Biblia.

Las mujeres son entidades prohibidas de representación occidental, a las cuales se les negó toda legitimidad de expresar su subjetividad, es así que, las mujeres se constituyeron, en la terminología

51 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo, II La experiencia vivida*, Buenos Aires, Siglo Veinte, p. 13.

52 Anne Higonnet, *Op. Cit.*, p. 411.

de Simone de Beauvoir en lo otro. Tradicionalmente se constituyeron en objeto de conocimiento científico o fuente de inspiración de poetas, pero no en *una* sujeto libre, reconocida con igual capacidad legal, política y científica, que los varones.

Luce Irigaray⁵³ en su obra *Speculum*, afirma que el constructo sujeto debe comprenderse exclusivamente como masculino, que hace manifiesta la existencia de una ideología patriarcal, que históricamente tendió a la invisibilización de lo femenino. En este sentido nuestra autora afirma con los planteamientos de Foucault, que la racionalidad política se ha desarrollado e impuesto a lo largo de la historia de las sociedades occidentales, como una racionalidad patriarcal. Lo esencial masculino postula al sujeto de representación absolutamente centrado, unitario y masculino.

Ésta es también la tesis fundamental de Judith Butler⁵⁴ en *Gender Trouble*, donde sostiene, que la categoría de sujeto –como construcción de un lenguaje falogocéntrico, regido por la Ley del Padre y cuyo orden simbólico está gobernado por el Fallo– es equivalente a varón y excluye la posibilidad del sujeto-mujer.

Es entonces el feminismo uno de los discursos emergentes de la posmodernidad de crítica más radical hacia el discurso del hombre moderno, tal y como lo definiera Owens: “el feminismo es un acontecimiento político y epistemológico: político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, y epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones”.⁵⁵

Hasta aquí se vislumbra un camino hacia la autorepresentación, donde el feminismo muestra su intento por alcanzar el estadio del *sujeto*: el reto histórico de la libertad reflejado en el deseo de convertirse en parte de un tiempo histórico lineal asociado a sus identidades políticas.

La mujer como objeto de la mirada plástica

La mirada del artista se apropia del mundo exterior, de lo que nos rodea, y lo devuelve transformado en la obra. Es un juego sutil: saber mirar, primero, y luego saber proyectar desde el espejo interior de la fantasía, hasta plasmar una imagen que brota del mundo y lo problematiza, lo pone en cuestión. Ese proceso de transposiciones caracteriza la mirada plástica.

De entre todos los estereotipos o representaciones de la mujer, es quizá la mujer como objeto, la que está más arraigada en el análisis y la consciencia colectiva de artistas creadores e historiadores. Una de las disciplinas en las que se destaca esta situación es el cine, parafraseando a Hitchcock, el cine es por encima de todo, creación de imágenes, y partiendo de esto, retomo algunos trabajos

53 Luce Irigaray nació en Bélgica y reside en París, es una de las más grandes pensadoras y filósofas del feminismo de la diferencia. Es su libro *Speculum*, publicado en 1974, donde su crítica a la cultura patriarcal monosexuada ha sido central para un pensamiento y un hacer del mundo que rompa la idea del varón como el neutro universal y contenedor del género femenino. Su profunda reflexión filosófica, orientada siempre al ser mujer en esta cultura y a la búsqueda de condiciones para el desarrollo de una *subjetividad femenina autónoma*, ha abarcado análisis de las relaciones, del lenguaje, del derecho, de la historia, de la sexualidad, de la creatividad y de la estética.

54 Filósofa post-estructuralista quien ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, una de sus contribuciones más destacadas es su teoría preformativa del sexo y la sexualidad.

55 Caig Owens, crítico estadounidense, cuyos escritos fueron parte fundamental en los debates posmodernos. Sobre el texto citado: Owens, Caig, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en Fostel, H., *La posmodernidad*, Barcelona, Paidós, p. 106.

de cineastas tales como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, David Lynch y Joseph Von Stenberg; así también ejemplos en el cine clásico, donde se representa a la mujer como un objeto de placer para la mirada masculina. Tal es el caso de actrices como Marilyn Monroe, que se convirtieron en iconos de la sexualidad, en imágenes estereotipadas, fascinantes por los fantasmas que inspiraban. Basta recordar los denominados happy ends de Hollywood donde ponen a las mujeres en el lugar que les corresponde en un orden patriarcal: en los brazos del héroe, destinadas a una muerte noble, o, si han faltado a los valores femeninos, a un justo castigo.⁵⁶

La crítica Laura Mulvey analiza la posición de la mujer en la cinematografía, al tiempo que realiza una importante teorización sobre los mecanismos de la mirada en el cine. Ella parte de la desigualdad sexual que hay en la sociedad y sostiene que el placer de mirar en el cine se divide entre la mirada activa masculina y la mirada pasiva femenina. En el cine clásico, el cuerpo de la mujer se muestra aislado, expuesto, embellecido como un fetiche y ofrecido a la mirada del espectador para que se incorpore a un relato específico y, asimismo, se identifique con la acción y el destino del héroe masculino; puesto que según Mulvey⁵⁷, el elemento activo de un relato siempre es masculino.

La mirada masculina es la determinante porque proyecta fantasías sobre la figura femenina. En cambio, las mujeres son al mismo tiempo miradas y exhibidas, son la parte erótica. Es este aspecto de la mujer como exhibición o como objeto erótico que ha funcionado en dos paralelismos: 1) para personajes de narración fílmica y, 2) para el espectador que está en la sala. La mujer exhibida como objeto sexual es el leit-motif⁵⁸ del espectáculo erótico: de las pin-ups⁵⁹ al strip-tease, de Ziegfeld⁶⁰ a Busby Berkeley⁶¹, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino.

Cabe mencionar a una de las representaciones de la mujer como showgirl, de la cual se desprenden ejemplos como la actriz Marilyn Monroe en *Río sin retorno*; Lauren Bacall en *To Have and Have not*; los primeros planos de Marlene Dietrich o; el rostro de Greta Garbo. Eran habituales los primeros planos de ellas sin que, en ningún momento, se rompiera el desarrollo narrativo, que continuaba al mismo tiempo que se les mostraba. Se considera también que el cine define a la mujer como una imagen, como un espectáculo para ser mirado y un objeto de deseo, controlado y, finalmente, poseído por un sujeto masculino. En este caso, se atribuye el poder de la mirada al hombre, a él se refiere el protagonista masculino en la mayoría de las veces.

56 Anne Higgonet, *Op. Cit.*, 420

57 Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme, p. 10.

58 El término *Leitmotiv* aparece por primera vez en 1871 en el índice de las obras de Carl Maria von Weber, elaborado por Friedrich Wilhelm Jähn. Un *Leitmotiv* (o *Leitmotif*) es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, recurre a lo largo de la obra de arte terminada.

59 Se entiende por *pin-up* a la imagen de la mujer que figura principalmente en las portadas de revistas o en calendarios. Dicha expresión se populariza en E.U., en 1940 y después se hace popular internacionalmente. También denominado *Foundation cheese cake* que significa “*pastel de queso*” con este significado está documentado en el año 1934, pero se popularizó unos 20 años más tarde, con la frase (refiriéndose a una mujer guapa) “*better than a cheesecake*” (mejor que un pastel de queso).

60 Término acuñado a las revistas musicales en la década de los veinte.

61 Fue un director de teatro y dicho término es referido a los números musicales que incluían complejas formas geométricas, dichos trabajos requerían de la presencia de numerosas *showgirls* y elementos para imitar un efecto de caleidoscopio.

No obstante, sus diversos tonos graciosos y superficiales suelen conllevar a veces una trampa subrepticia: la de la superwoman conflictiva, una antiheroína que, tras la sonrisa, nos hace aceptar lo inexorable de una situación frustrante sin remedio. Una identificación que se agota en la autocomplacencia más que profundizar en las razones de la situación.

Las escenas amorosas en los filmes convencionales nos muestran cada vez más un juego amoroso donde no existen claramente posiciones activas y pasivas, los abrazos, los besos, la ternura, o la posición de la mujer sobre el varón en el momento del coito, así como la propia iniciativa femenina en el desencadenamiento de los hechos, suavizan y amplían la estereotipada imagen de antaño.



Fotograma del film “Ese oscuro objeto del deseo”
(*Cet obscur objet du désir*, 1977) de Luis Buñuel.

En la película *Ese oscuro objeto del deseo* realizada en 1977 por el director español Luis Buñuel, en cuyo argumento básico, se anuncia la imposibilidad que experimenta el protagonista para poseer ese objeto que lo obsesiona, la mujer amada, ese objeto oscuro enigmático, que se le sustrae inexplicablemente por medio de una serie de trucos y maniobras tan absurdos como efectivos, se muestra esta situación de la mujer-objeto.

Buñuel menciona que, “Ese oscuro objeto del deseo, parte de la idea de un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra, situación por la que ella se convierte para él en una obsesión que nunca puede hacerse realidad”.⁶² El director confirma así, algo que afirmaron Freud y Lacan en sus postulados, para quienes la mujer no es sino el nombre del objeto de deseo por excelencia, objeto destinado siempre a escabullirse, tanto a los hombres como a las mujeres mismas. La mujer, entonces, es la causa de todo deseo porque es lo imposible de poseer. También Buñuel afirmó que

62 L. Buñuel, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1983, p. 243. Citado por Daniel Gerber, *Pierre Louÿs, Buñuel y la mujer*, Madrid, Plaza & Janés, 1977.

“para el varón la mujer es en todo un tabú. Es tabú porque es esencialmente otra, es diferente del varón, parece eternamente incomprensible y misteriosa, ajena y por eso hostil”.⁶³



Fotograma del film “Belle de jour”, 1966 de Luis Buñuel.

Por otro lado, en la película *Bella de día* (*Belle de jour* 1966), nos presenta en el personaje de Severine esta división inherente en lo femenino. La protagonista se escinde ahí y es, a la vez, mujer de un hombre a quien ama sin poder gozar de él y por otro lado el objeto entregado a la perversión poliforma del macho, así es como define Lacan el erotismo masculino.

Dentro de la trama, Severine se interroga: ¿qué es una mujer?, cuestionamiento al que no puede responder sino dividiéndose y presentándose al hombre (el desdoblamiento de Severine) de quien ella toma la pregunta, esa alteridad que le ha sido partícipe de tal planteamiento –Bella de día y la prostituta–

Encarnar la alteridad⁶⁴ es también lo que hace el estereotipo de la prostituta, figura ancestral de la femineidad contrapuesta a su complemento indisociable: la santa. La mezcla de fascinación y repulsión que desde tiempo atrás se ha dirigido a la prostituta es consecuencia del hecho de que ella está para hacer expresión de esa alteridad femenina, de ese goce imposible no sometido a las leyes del lenguaje. La prostituta está precisamente para que ese goce pueda tener un semblante en todo orden cultural; pero sólo un semblante porque todos saben que ella miente y que no goza, y sabiendo esto, los hombres imaginan que goza.

Joseph von Stenberg afirmó en alguna ocasión que le hubiera gustado que sus películas fueran proyectadas de forma inversa, de manera que el interés por la historia y los personajes no interfiriera con la apreciación pura de la imagen de la pantalla. Esta afirmación de pronto surge como ingenua, ¿por qué?, porque es un hecho que sus películas exigen que la figura de la mujer, por ejemplo, la

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “yo” hace del “otro”, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “yo”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

de Marlene Dietrich en *El ángel azul*, sea identificable. En ese sentido su afirmación es reveladora puesto que se destaca el espacio pictórico reflejado en el encuadre, a veces más que en los procesos narrativos y de identificación. La obra a destacar en este caso es la película *El ángel azul* (1930), basada en *El profesor basura* (1905), filme clásico realizado a partir de una novela de Heinrich Mann, donde una mujer de cabaret seduce y embauca a un profesor de edad madura y lo lleva a la perdición.



Fotograma del film “El ángel azul” (Der blaue engel, 1930) de Josef Von Sternberg.

Al contrario de Hitchcock (*la ventana indiscreta*, 1954), quien se expresa por el lado del voyeurismo, Von Stenberg llega al grado último del fetiche, pues la mirada del varón protagonista (característica del cine narrativo tradicional) se quiebra a favor de la imagen que está en identificación erótica y directa con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio de la pantalla se funden; ella deja de ser la portadora de la culpa y pasa a ser un fruto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los primeros planos, es el contenido de la película y el receptor directo de la mirada del espectador.

En el cine de Hitchcock se puede apreciar como tema, la fascinación ante una imagen a través del erotismo escopofílico, es decir, el deseo primordial de obtener un mirar placentero; esto lo podemos identificar en los planos vistos a través del binocular de Jeffries (James Stewart), quien se identificaría como el público espectador, al observar los acontecimientos de los apartamentos vecinos; en los cuales capta diversas imágenes de mujeres en distintas acciones. Una de ellas es *Señorita Torso* una bailarina inocente en un día común en su habitación; otra es *Señorita Corazón Solitario* una mujer solitaria con actitud de sufrimiento, es aquí donde la mirada ocupa el punto central del argumento, inclinándose hacia el voyeurismo o hacia la fascinación fetichista.⁶⁵

⁶⁵ Laura Mulvey, “Placer Visual y cine narrativo” en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*, España, Akal, p. 373.



Fotograma del film “*La ventana indiscreta*” (Rear Window, 1954) de Alfred Hitchcock.

Hablando de los conceptos mito y mitología, tanto polisémicos como multifacéticos, Marlene Dietrich es una actriz convertida en un mito viviente y literario, representado por la familia Mann, que ha marcado profundamente la literatura germánica. Y refiriéndonos específicamente al personaje de *Lola Lola* interpretado por Dietrich y al mito que se fraguó en torno a este personaje de la mujer fatal, elaboración y creación de Joseph von Stenberg, pues moldeó totalmente al mito, incluso nuestra actriz lo reconoció y lo dijo: “me pigmalionizó y, al mismo tiempo, creó el estereotipo de mujer fatal que logró imponer al mundo”.

Me interesa el personaje de Dietrich ya que tenía un gran encanto espontáneo, un erotismo y una sensualidad desbordantes; igual que un rostro enigmático, casi de esfinge, con una fascinante indiferencia que la convertía en una mujer (devoradora) capaz de arrastrar a un hombre a su perdición, sin siquiera proponérselo o ser consciente de ello.

Todas estas características aunadas a una Marlene esbelta, de lánguida figura, de movimientos sinuosos, sombreros de copa, frac y trajes masculinos, acompañados con un maquillaje sutil, largas boquillas, frialdad, indiferencia, inteligencia, ingenio verbal y total dominio de las situaciones, capaz de dar sentidos profundos con las modificaciones de su voz, a frases intrascendentes.



María Félix y Marlene Dietrich

Me he detenido en este mito cinematográfico porque ella ejemplifica muy bien aquello de lo que he venido haciendo referencia en el presente trabajo: el mito sexual. En México existió un mito semejante hablando de esa clásica figura seductora “devoradora de hombres”, la actriz, María Félix.

No hay que olvidar a David Lynch con la película *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) la cual contiene una riqueza visual en cada plano y que sin duda, se ve relacionada con la obra, antes citada, de Alfred Hitchcock, donde el voyeurismo resalta nuevamente y el personaje vigilado vuelve a ser una mujer; ella es Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), cuyo personaje interpreta la brillantez del título de la obra: a una cantante de cabaret conocida como la Dama de azul. La esencia de Vallens se ve multiplicada en cada escena de dicho filme.



Fotograma del film “*Terciopelo azul*” (Blue velvet, 1986) de David Lynch.

No pretendo hacer un análisis complejo de dichas cintas, sin embargo, sí quiero destacar el impacto visual y narrativo que tiene la presencia de la mujer en estas obras.

El referirme específicamente a estas películas no quiere decir que no existan más que aludan a la mujer con sus diversos estereotipos y su relación con el exterior: actrices y cineastas como Orson Welles con la película *La dama de Shanghai*, 1948; John Huston con *El halcón maltés*, 1941; Charles Vidor con *Gilda*, 1946, donde Rita Hayworth se convirtió en el símbolo sexual de los años cuarentas o que mejor ejemplo que el de la actriz Greta Garbo en la película *Anna Karenina*, 1935, que fue dirigida por el director Clarence Brown.

Estas películas han repercutido en la construcción de mi discurso plástico y es por ello que me he detenido a mencionarlas.



Fotograma del film “*Deseando amar*” (In the mood for love, 2000) de Wong Kar Wai.

Antes de terminar este apartado, quiero referirme de manera especial a la mirada del cineasta hongkonés Wong Kar Wai, originario de Shangai y nacido en el año 1958, quien a través de su poética visual (descrita a partir de su narrativa romántica y sensual) muestra un mundo real por medio de imágenes sutilmente pictóricas; él tiene como personaje principal a la mujer rodeada de situaciones amorosas e ideales en obras como *Chunking Express*, 1994, *In the mood for love*, 2000, 2046, 2004.

Independientemente de que se trate de un cine mayoritariamente comercial, se relaciona directamente con obras que se enlazan en una cuestión temática y visual, que él expresa de la siguiente forma:

Cuando escribo tengo la música en la cabeza, los boleros siempre están al principio. Con la historia de Tony Leung y Gong Li la música vino después. Gong Li me recuerda a las mujeres de Fassbinder y por eso utilicé música de sus películas. La historia de Tony Leung con la mujer del hotel me recuerda a la mujer de la puerta de al lado, de Truffaut, pensé en esa música. Truffaut y Fassbinder han sido una fuerte influencia en mi cine (...). Algunas veces, cuando trabajas en una película, las situaciones, los personajes, las localizaciones, todo te recuerda a algo. De repente te das cuenta de que todo lo que elegiste te lleva a Antonioni (*Blow up*, 1966). Ese peso existe, y yo no renuncio a él.⁶⁶

Concluyo con esta reflexión de Wong Kar Wai, que si bien es descriptiva del pensamiento y proceso creativo de Kar Wai, también se relaciona directamente con el desarrollo visual y poético que construyen el discurso plástico de mi obra.

⁶⁶ Elsa Fernández Santos, “El director Wong Kar Wai y su film *2046*”, publicado en la revista *Fotograma*, 27 de agosto de 2005, p. 25.

Bibliografía

- Beauvoir, Simone, *El segundo sexo II. La experiencia vivida*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, México, Plaza & Janés, 1983.
- Duby, Georges, *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Vol. 5, México, Taurus, 2000.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, 2003.
- Lippard, Lucy R., *The pink glass swan: Selected Feminist Essays on Art*, New York, New Press, 1995.
- Lipovetsky, Gilles, *La tercera mujer*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Edit. Episteme, 1975.
- Pérez Gauli, José, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, España, Cátedra, 2000.
- Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Editorial Debate, 2006.
- Trujano Ruíz, María Magdalena, *Más allá de la humanidad moderna. Una búsqueda afirmativa de lo femenino en Rousseau y Marx*, México, UAM, 2007.

Hemerografía

- Fernández. E., (2005). "El director Wong Kar Wai y su film 2046", *Revista Fotograma*, 27 de agosto de 2005, p. 25.

Geometría del deseo:

Notas hacia una teoría acerca de arte, subjetividad y conocimiento

Dra. Gabriela López Portillo Isunza

Mtro. John Lundberg

Texturas del laberinto

*“Pues la función del lenguaje no es informar,
sino evocar.”*

Jacques Lacan⁶⁷



La manera de entender una práctica es por medio de su terminología, esto es especialmente en cuanto a las prácticas inscritas en una academia. Por lo tanto un texto acerca del Arte, escrito para una finalidad académica, incide en éste aspecto del discurso. Actualmente esto significa que solo es posible hablar del Arte en la academia de contrabando. Esto es el propósito del presente ensayo.

¿Hasta que punto se puede decir que hoy la imagen está superando a la palabra como nuestro modo de pensar, de entender el mundo? ¿Hasta que punto se puede decir que el mundo entonces se ha vuelto imaginario?

Formulando la pregunta en esos términos es dar a la palabra el papel de juez (...se puede **decir** que...), pero ¿Cómo hacer esta -una o cualquier- pregunta a través de la imagen?

⁶⁷ Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo veintiuno editores, 1971 (décima edición en español, corregida y aumentada 1984), México D.F. p. 288.

Tal vez es posible avanzar con esta problemática, con estas preguntas, si no se ven desde la filosofía, ni sociología, ni otro tipo de discurso humanista, sino desde el Arte. Hay que tomar en cuenta aquí que “avanzar con estas preguntas” no es contestarlas, ya que el Arte no contesta preguntas, no resuelve problemas, ni viene a tu casa a lavar los trastes, cortar el pasto, darle de comer a tu perro, ni...



Avanzar es “simplemente” moverse, eso es lo que el Arte ofrece: Una manera de moverse, lo cual implica espacio e implica tiempo: geometría y duración – o sea: sexo.

El ángulo de acercamiento es aquí vagamente psicoanalítico, pensando que esta actividad, en su versión Lacaniana, comparte ciertos intereses con el Arte. Sin embargo es importante enfatizar que no se verá el Arte desde el psicoanálisis, sino más bien al revés, al tomar prestado – o robar – de ahí cierto vocabulario que nos será útil. Usar, de la misma manera, Satanismo, sería – ¿Che Vuoi? – también posible, pero demasiado obviamente de mal gusto (un mal gusto que preferimos sublimar). No es el fuego lo que interesa en este momento sino la luz.

Arte puede usarse (y se ha usado innumerables veces) como una herramienta para explicar conceptos psicológicos, filosóficos, sociológicos, etc., es decir se usa como un *ejemplo*. Sin embargo, tiene poco sentido usar una obra de Arte para ejemplificar una idea del Arte (más allá de simplemente querer aclarar algo que con solo palabras resulta difícil), en parte ya que cualquier cosa que afirmas acerca del Arte hay – en ese mismo instante – Artistas exitosos haciendo exactamente lo opuesto. Con eso entendemos que el Arte no es “plural”, o “eclectico”, sino algo mucho más radical.



JG Ballard se preguntaba: ¿Tiene el ángulo entre dos paredes un final feliz? Para el propósito de lo presente estas paredes se encuentran en un laberinto que construimos con nuestros deseos. La arquitectura aquí es el sistema simbólico, y nuestro propio cuerpo forma parte de las texturas que cierta luz revela. El pasar por esta estructura es lo que se entiende como la vida. El terreno fuera del laberinto solo se puede intuir a partir de curvas, abolladuras, cuevas repentinas, en las paredes (el sangrado del texto). Nada de esto estarían siendo ideas muy novedosas, pero no por eso sin uso, aún.

Esto se ve también en como el Arte (igual que el psicoanálisis, pero a diferencia de las ciencias exactas) depende de su propia historia para su sentido. No se puede entender el Arte fuera de su trayectoria histórica, pero no en el sentido de que su situación actual se entienda por “el origen” del Arte. Orígenes (o inicios) no son ya suficientes para entender el Arte Contemporáneo. Visto al revés se puede decir que “el final”, “el fin”, o “la revelación” son restos de un pensamiento religioso teológico que constituye una especie de control social – muy de acuerdo con la obsesión capitalista de la ganancia; la revelación divina del Apocalipsis transformada en los resultados de la bolsa de valores.



Usamos la palabra “historia” tanto para referirnos a los eventos del pasado, como a nuestro estudio, a nuestro entendimiento de los eventos del pasado. Decir que los eventos no existen fuera de nuestro entendimiento sería exageradamente ensimismado (aunque no existen para nosotros fuera de nuestro entendimiento – con lo cual no sé debe de entender ninguna necesidad de entes trascendentales, sino solo la aceptación de una inevitable falta de información), solo se señala aquí que hay una grieta, un límite, debido a este doblez en la misma palabra “historia”. Y este doblez permite una oscilación entre ambas partes que hace imposible establecer con exactitud la forma de este límite entre “el evento” y nuestro “entendimiento del evento”. Se puede entender esta oscilación en sí como el Arte. Esto para deshacer la “historia del Arte” convencional (liberándonos a la vez de la idea de un “fin del Arte” tan popular – de maneras, y por razones, distintas – por lo menos desde Hegel), que toma como punto de partida la idea del Arte como algo que se puede buscar a través de la historia, efectivamente forzándolo a ser algo que se define fuera de esa misma historia. La Historia del Arte convencional es una manera de proteger el Arte de la historia.



Cero de nada

El trabajo necesario, que se está señalando entonces aquí, es de liberar el Arte de la filosofía, de la idea de la Obra como revelando una verdad, o siendo comunicación – en ese sentido tan tristemente simple de emisor-mensaje-receptor. Esta manera de concebir “comunicación” sería otra faceta de esa estructura apocalíptica del pensamiento, que ve, como un círculo perfecto, el final implícito en el origen, haciendo del ser humano una maquina de consumo – lo cual obviamente es útil si el primer (y a la larga, por “la lógica de la ganancia”, único) interés que se tiene es vender.



En el Arte no existe la posibilidad de progreso en el sentido que tanto se valora en otros ámbitos. Aunque se podría argumentar que “novedad” ha reemplazado a “belleza” como la medida del Arte no se trata de “avances” como los que vemos en la ciencia por ejemplo (y *ese tipo* de progreso a la vez se encuentra hoy extrañamente alejado de los ideales de la Ilustración donde la misma idea originó). Progreso, para tener sentido, se tiene que poder medir, y para poderlo medir hay que tener un punto de partida, es decir una medida fija, algo así como una línea de base. En el caso del Arte esta línea es una mancha, y la mancha eres tu.



Como se puede entonces hablar del Arte como “avanzar”? Como sabrás si estás avanzando tu, o si lo que se mueve es todo lo que está a tu alrededor (como cuando estás en un coche, y el coche a tu lado arranca, y por un segundo no estás seguro quién se mueve porque ese coche es tu único punto de referencia). Dicho de otra manera: ¿Cómo avanzas a partir de un inicio diseminado? o ¿Cómo piensas lo puro a partir de lo impuro? El Arte Contemporáneo es un intento de hacer este trabajo; donde no se puede ofrecer la verdad como el fin, donde “progreso” y “resultado” no desaparecen (¿Cómo

podrían si “[...] no disponemos de ningún lenguaje [...] que sea ajeno a esta historia [...]”⁶⁸), pero se cuestiona su constitución. A la vez, esta idea de lo impuro puede sonar contradictorio en un discurso que – hasta aquí – mas que nada ha estado descartando elementos, haciendo una especie de limpieza conceptual. Esta contradicción es, sin embargo, la forma exterior inevitable del trabajo de “elíptizar el círculo”. Esto es una manera de entender el Arte como una defensa en contra de lo imaginario – significado siendo imaginario – o sea, avanzar como abrir. Si la pureza, es decir lo coherente, centrado, y autónomo, es nuestro punto de partida (línea de base), lo abierto solo puede ser una falta. Y si alguien piensa que esto puede resultar peligroso, que puede abrir puertas a lo irracional, se podría posiblemente señalar, amablemente aunque no sin cierta preocupación, que las puertas son lo de menos ya que nunca se erigieron paredes.



Entendiendo el significado a la vez como secundario al significante (por el momento ignorando las demás complicaciones de esta relación), como producido por el significante, sería proponer que resistencia es lo que viene primero. Sería alejarse de la noción de la necesidad, o incluso posibilidad, de una vanguardia (es también parte de la dificultad del uso del ejemplo), y sería, desde lo impuro poner en duda la dicotomía entre centro y periferia. Esta especie de pensamiento materialista nos aleja de cierto error de la “facilidad” de la imagen. “Ver para creer” es lo opuesto a lo que hacemos en la mayoría de los casos; un pensamiento crítico es una mirada crítica, y “creer” se vuelve entonces una estrategia y una herramienta.

68 Derrida, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.” En *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, 1989. Barcelona. p.386.



El problema no está (como antes quizás parecía que se insinuaba) en el progreso tecnológico, sino en lo que parece ser una incapacidad de acoplarnos, como individuos y como sociedad, psicológicamente, socialmente, moralmente, intelectualmente, emocionalmente, a este progreso. El Arte ha sido un área (el Arte como lugar) para explorar tanto los cambios como nuestras actitudes hacia estos cambios. Miedo y paranoia son ineludibles al vivir en una época cuando gente con acceso a armas nucleares cree – de manera literal – en las ideas confusas de hace dos milenios, frutos de admirables e inevitablemente fallidos intentos de entender como funciona el mundo. ¿Cómo no va a parecer desesperado, grotesco, monstruoso, incomprensible el Arte en este tipo de contexto?

Tejiendo destrucción

El trabajo de ajustar las posibilidades de hablar del Arte (lo que se solía llamar “estética”) a la manera de vivir actualmente significa no pensar *de* las obras, sino *con* las obras. Las fronteras entre la imagen, el objeto y el texto (cuadros, esculturas, y crítica de arte, por ejemplo) se han vuelto porosas. Y de lo que hablas en cualquier momento específico dado es más una cuestión de tu ángulo de acercamiento, no tanto de alguna propiedad de algún objeto-en-sí. Es decir, se trata de alejarse de la noción de que hablar del Arte necesariamente es un trabajo parasitario, y ver de manera positiva a este ser histozoico que todos somos. O, dicho de otra manera: un tejido se puede deshacer jalando de cualquier hilo que lo conforma.



El significado (imaginario, efecto del significante) se produce de manera posterior, después de los hechos. Llegamos a ser lo que siempre ya pensamos haber sido – o por lo menos, en lo que pensamos haber sido siempre capaces de convertirnos. La justificación, o sea racionalización, será simplemente el movimiento, algo lánguido, de la mano, dibujando un semicírculo en el aire, señalando “así son las cosas”. La alienación y lo imaginario son pasos ineludibles, son parte del camino, es verdad, y “[...] si no haces nada te llega la selección del mes”⁶⁹.



No es muy difícil ver como “construcción” y “destrucción” se implican mutuamente. Aparte del sentido obvio de este vínculo que vemos, por ejemplo, en la idea de la “obsolescencia programada” (a la larga, probablemente, no menos destructiva que las guerras que el siglo XX también nos obsequió), se trata de entender que atravesamos todos los días esa frontera que en la abstracción puede parecer tan absoluta. Se trata de entender que tenemos los conocimientos necesarios. Se trata de ver que el dualismo carcome nuestra capacidad de ver la fantástica belleza fractal de las posibilidades de lo real.

⁶⁹ Coen, Joel & Ethan. *A Serious Man*. 2009. Focus Features.

Bibliografía

- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Coen, Joel & Ethan. *A Serious Man*, Focus Features, 2009.
- Derrida, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas" En *La escritura y la diferencia*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- Fink, Bruce, *Lacan to the Letter. Reading Écrits Closely*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2004.
- Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, (Edición expandida), Berkeley & Los Angeles, 2003.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo veintiuno editores, (décima edición en español, corregida y aumentada 1984), México D.F. 1971.
- Lacan, Jacques. *Escritos II*. Siglo veintiuno editores, (décima edición en español, corregida y aumentada 1984), México D.F. 1975.
- May, Todd. *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 1994.

Semblanzas de los autores

Mtra. A. V. R. Maribel Rojas Cuevas

Proyecto de investigación: De la imagen gráfica a la imagen electrónica

Nace en 1977 en México D.F. Es Maestra en Artes Visuales con Mención Honorífica y con orientación en Gráfica, ENAP/UNAM. En 2001, obtiene el título de Licenciada en Artes Visuales con Mención Honorífica en la ENAP/UNAM. Desde 2002 imparte clases en la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. Ha participado en más de 35 exposiciones colectivas nacionales e internacionales, entre las que destacan: Taller de Experimentación Visual, 2do Festival Internacional de la Imagen. Encuentro de Talleres de Grabado de México, Universidad de Antioquia, Colombia. 1er Encuentro de Talleres de Gráfica Contemporánea, Galería Ollin Yoliztli. Muestra de Grabado de México, Antigua Escuela de Moscú. Ludoteca Gráfica, Academia de San Carlos. International Engraving Works: Unrated. Gráfica Internacional San Cortés, CCU Toluca. 100 años de Gráfica Internacional en México, Galería del Centro Vasco. De la tinta negra a la tómbola, Museo de la Estampa, Toluca. ¡DATE TINTA!, Museo de la Ciudad de México. Ha publicado 7 artículos sobre gráfica contemporánea y la aplicación de los medios electrónicos para la generación de imágenes. Ha presentado 10 ponencias sobre su trabajo artístico, la gráfica contemporánea y la imagen-movimiento en varias instituciones, como: Museo de Artes Visuales, Chile; Facultad de Bellas Artes, Universidad de Queretáro; Escuela de teoría y realización cinematográfica, Barcelona; Centro Cultural Efrén Rebolledo, Hidalgo; Universidad Distrital José Francisco de Caldas, Bogotá; Asociación Latinoamericana de Artistas Gráficos, Bogotá; Universidad de Antioquia, Medellín; Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana; Universidad la Salle, Pachuca; Instituto de Artes, Universidad Autónoma del estado de Hidalgo; Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Actualmente es Representante del Cuerpo Académico de Artes Visuales Prácticas Visuales en el Arte Actual.

Dra. en A.V.I. Miki Yokoigawa

Proyecto de investigación: Laboratorio AV: proyecto teórico práctico en experimentación, artes visuales, audiovisual y actividad visual.

Nace el 28 de Julio del 1973 en Japón. Actualmente es Profesora Investigadora Titular de Universidad Autónoma del estado de Hidalgo. En 1996 obtiene el título de Licenciatura en Bellas Artes con “Certificado de Aptitud Pedagógica para la Preparatoria de tipo I en Artes Visuales”; asimismo obtiene el Título Nacional de Curador de Museos por la Osaka University of Arts, Osaka, Japón. En 2001 obtiene el título de Maestría en Artes Visuales (Escultura) otorgado por la Escuela Nacional Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. En 2007 obtiene el título de Especialista en Artes Visuales e Intermedia por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes. UPV, España. En 2009 se hace acreedora al Diploma de Estudios Avanzados en Artes Visuales e Intermedia otorgado por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes. UPV, España. Y en 2012, obtiene el Título de Doctorado en Artes Visuales e Intermedia que otorga el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Mtra. A. V. Gisela I. Cázares Cerda

Proyecto de investigación: La imagen femenina como construcción de discursos y representaciones culturales en el cine del siglo XX

Nace en 1976 en México D.F. Es Maestra en Artes Visuales, con orientación en Gráfica, en la Academia de San Carlos, ENAP/UNAM; en el año 2001 obtiene el título de Licenciada en Artes Visuales con Mención Honorífica en la ENAP/UNAM. Desde 2002 es profesora del Taller de Grabado en el Instituto de Artes de la UAEH. Ha participado en 60 exposiciones colectivas nacionales, 2 internacionales y 7 individuales. Así también su obra gráfica ha sido seleccionada en la Va Bienal Nacional de Grabado en Relieve 1° Iberoamericana. Homenaje a Alfredo de Vincenzo, Xylon Argentina. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina; en la 9th International Bienal Exhibition of Small Forms and Ex Libris en el Muzeum Miasma Ostrowa Wielkopolskiego, Polonia; en la muestra “Fin de Siglo, Fin de milenio” para el XIII Festival del Centro Histórico, Academia de San Carlos, México, D. F., y en la Exposición Caligrafías Urbanas 10 X 10 en el Museo de la Ciudad de México y en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Ha asistido a diversos cursos, seminarios y simposios entorno a la gráfica ortodoxa y digital, fotografía, videoperformance, y cine, tanto nacionales como internacionales. Ha impartido conferencias sobre análisis y representación de la imagen de la mujer en la Universidad de Antioquia en Medellín, en la Asociación de Artistas Gráficos Latinoamericanos y la Universidad Distrital Fco. José de Caldas en Bogotá, en la Casa del Cine de Barcelona, España y en el Museo de Artes Visuales en Santiago de Chile. Actualmente participa como integrante en la conformación del Cuerpo Académico de Grabado del Área Académica de Artes Visuales en la UAEH. Así también realiza actividades artísticas y de investigación en el Taller permanente de Arte y Género que imparte la artista visual Mónica Mayer en la Ciudad de México.

Dra. en BB. AA. Gabriela López Portillo Isunza

Proyecto de investigación: El arte instalación y la creación de la identidad

Nace en 1966 en la Ciudad de México. Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Con una beca de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) realizó los estudios de Doctorado en la Universidad Politécnica de Valencia, España, obteniendo el título Cum Laude en 2001. Trabajó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de 1990 a 2002, como profesora en la materia de “Investigación Visual I y II “Talla en piedra” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Desde el 2002 hasta la fecha es Profesora Investigadora del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del estado de Hidalgo (UAEH). Desde 1990 ha participado en más de veinte exposiciones colectivas dentro del país y en el extranjero en Valencia, San Antonio, Texas, Chicago, Washington DC, Los Ángeles, California y Montreal. En 1992 obtuvo el primer lugar en el XII Premio Nacional de Arte Joven, Aguascalientes Ags, México. Ha obtenido la beca de “Jóvenes Creadores” de CONACULTA, FONCA en 1992 y en el 2000. En 2001 obtuvo Mención Honorífica en la edición “XXVIII del Premio Bancaixa de Escultura y Pintura”. Valencia, España. En 2004 ingresa como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte CONACULTA, FONCA, distinción que repite en 2012. En el 2002 obtuvo el Premio Especial en el concurso para la publicación de tesis de género en la modalidad de Doctorado “Sor Juana Inés de la Cruz Primera Feminista de América” otorgado por el Instituto Nacional de la Mujer. Ha sido miembro de la comisión dictaminadora y tutora del programa de becas “Jóvenes Creadores” del FONCA del 2004 al 2008. En el 2006 fue invitada como integrante de la Comisión Técnica para las becas del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo (FOECAH) emisión 2007, y para formar parte del jurado del “Premio de Escultura Eduardo Guerrero” por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí.

Mtro. en A. V. John Lundberg

Nace en 1974, en Oxelösund, Suecia. Estudió en las Universidades de Lund y Uppsala, donde terminó la licenciatura en Historia del Arte en 1997. En 2012 obtuvo el título de Maestro en Artes Visuales con mención honorífica, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabajó como Profesor Investigador de 2003 a 2012 en el programa de Licenciatura de Artes Visuales de la UAEH, en Real del Monte, Hidalgo. Ha participado con obra plástica en exposiciones colectivas y ha expuesto de manera individual en Pachuca, Hgo. Ha realizado trabajos de curaduría para otros artistas, y ha participado en diversos simposios con conferencias sobre distintos aspectos del Arte Contemporáneo. Actualmente imparte cursos en Posgrado de Artes Visuales de la UNAM.

Prácticas visuales en el arte actual (LAG) Línea de generación y Aplicación innovadora del conocimiento. Estudios y prácticas actuales del arte como configuradoras de la cultura visual se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2015, en los talleres gráficos de la Editorial Universitaria de la UAEH.

Tiraje 250 ejemplares.