

Universidad Autónoma Metropolitana , Unidad Cuajimalpa
División de Ciencias Sociales y Humanidades



Idónea Comunicación de Resultados

para obtener el grado de

Maestra en Ciencias Sociales y Humanidades

“Pola Weiss: la simbiosis de ser arte y artista. El cuerpo femenino como transgresión a la dominación masculina en el mundo audiovisual.”

Presenta:

Alejandra Paola Ramírez Vega

Director:

Dr. Raúl Roydeen García Aguilar

Comité tutorial:

Dr. Vicente Castellanos Cerda

Julio, 2024

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana. A las y los profesores que agitaron y nutrieron mi mente y cuerpo, incitándome en todo momento a aprender pero también a cuestionar(me).

A mi asesor de tesis, el Dr. Raúl R. García, por su compromiso y acompañamiento constante que tuvo con este proyecto. Por sus lecturas y sus comentarios tan pertinentes, por su guía. Por brindarme brújula y claridad en momentos de desorientación.

Al Centro de Investigaciones y Estudios de Género, por abrirme las puertas en varias ocasiones durante este proceso. Porque en momentos de incertidumbre, ahí siempre obtuve luz .

A la Universidad Nacional de Avellaneda de Argentina, especialmente a la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas, por abrirme el horizonte sobre lo visual. Por permitirme ser alumna y aprendiz del arte.

Al Museo Universitario de Arte Contemporáneo, especialmente al Centro de Documentación Arkheia, por abrirme la puerta al mundo material de Pola, por dejar ser espectadora táctil de sus obras y así enriquecer este trabajo de investigación.

A Edna Torres, quien amablemente me permitió utilizar un material inédito de Pola Weiss, gracias por la confianza. Asimismo, agradezco a Ale Arrieta por el gran apoyo que tuve en todo momento.

A mis lectores y sínodos: a la Dra. Ma. Fernanda Vázquez y al Dr. Vicente Castellanos por sus comentarios y sus orientaciones precisas. Sus lecturas tuvieron impacto y resonancia en esta investigación de manera positiva.

A mis nuevas amigas de la maestría, quien de ellas sólo recibí charlas amenas, apoyo constante y aprendizaje perpetuo: Jime, Geo y Diana.

A los y las trabajadores de nuestro país, quienes con sus impuestos, impiden que las investigaciones mueran. Agradezco la beca otorgada por parte del Conahcyt, que hizo posible el privilegio de investigar-estudiar y hacer realidad este trabajo.

A Ana, a Abel y a mi mamá Elisa: la triada esencial en mi vida.

A Isaac y a Pamela: la dupla de amigos que se hicieron familia.

A las mujeres artistas, siempre....

INDICE

	6
INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO 1. Dominación artística y cuerpo femenino: de la <i>male gaze</i> espectacularizada a la auto-creación artística femenina	12
1.1 Dominación masculina: el género como sistema de ordenación simbólica y social	13
1.2 Sobre la dominación masculina: la mirada de Pierre Bourdieu	17
1.3 Campo artístico y dominación masculina	21
1.4 El arte visto desde la mirada femenina	32
1.5 Cuerpo femenino, estética y género	37
CAPÍTULO 2. Más allá de la reificación. El videoarte como forma de desocultamiento y creación expansiva	47
2.1 Regímenes escópicos-semióticos: el videoarte como resistencia	48
2.2 El videoarte como un rizoma: la posibilidad de pensamiento	61
2.3 Ver, escuchar pensar y leer... (aproximaciones desde la perspectiva deleuziana en el videoarte)	69
2.4 El cuerpo y movimiento: el dígito-performance	73
CAPÍTULO 3. Pola Weiss, la simbiosis de ser arte y artista	81
3.1 Ciencia, cuerpo y arte: la simbiosis mediativa. El caso de Pola Weiss	82
3.2 <i>“Exoego 8” o sobre poesía erótica</i>	96
3.2.1 El cuerpo-movimiento	97

3.2.2 La danza facial	101
3.2.3 Mirada (in) flexible. Cuerpos y espejos	103
3.2.4 Lo que no es cuerpo, se diluye	105
3.2.5 Cuerpos danzantes. Una visión rizomática	109
3.2.6 Poesía erótica. A modo de reflexión	113
3.3 <i>Arritmias corporales: La tragedia</i>	114
3.3.1 “Mi ojo es mi corazón”	117
3.3.2 Cuerpos que cohabitan	119
3.3.3 Intervención: el choque hace al pensamiento	121
3.3.4 El choque también hace el cambio. Una reflexión	123
Conclusión. El cuerpo indisciplinado	125
Bibliografía consultada	132

Introducción

En la valoración sobre el arte en general —o sobre lo artístico de una determinada obra—, poco se llega a pensar en su imbricación dentro de un orden cultural y estético que traza distinciones de distinta índole entre el cuerpo masculino y el femenino. Estas diferencias, lejos de ser meramente circunstanciales o anecdóticas, forman parte constitutiva de un trazado histórico en el que se han construido narrativas, códigos y normatividades acerca de lo que es moralmente aceptable en la representación de los cuerpos. De este modo, los juicios estéticos no son producciones neutrales o impermeables a todo un ordenamiento androcéntrico al momento de ser examinada o contemplada la figura de un hombre y de una mujer.

El arte, por ende, no es una concepción abstracta ni desprovista de la condición en que una sociedad distribuye privilegios, clasifica las voluntades, jerarquiza los talentos y promueve recompensas materiales y simbólicas entre los individuos por diversos factores que enmarcan sus comportamientos recíprocos. Muchas de las creencias, ideas o convenciones culturales con las que se evalúa el actuar de los individuos con base en su ser sirven para codificar lo estéticamente esperado e, incluso, anhelado en torno a los cuerpos, a tal grado que estos últimos se revisten de una singular significación en función de cómo son presentados públicamente a través de la obra artística. Así, la delicadeza, fragilidad, sensualidad o finura son singularmente valoradas como expresiones “típicamente femeninas”, en oposición a la virilidad, determinación, arrogancia o arrojo “propios de la plasticidad masculina”.

Frente a ello, es como se presenta la figura de Pola Weiss, quien fue pionera del videoarte en México, y cuyo trabajo ha sido reconocido por su innovación y originalidad, aunque no siempre ha recibido el reconocimiento merecido en nuestro país. Nacida en 1947, Weiss desarrolló una propuesta artística única que combinaba el videoarte con la danza y el performance, ubicando al cuerpo femenino en el centro de su obra de una manera particular y adelantada a su tiempo. Aunque ella no se describía como feminista -posiblemente debido a su distancia con los feminismos de la segunda ola- su trabajo presenta argumentos resonantes con los feminismos de la cuarta ola, destacando la importancia del cuerpo femenino, como es el caso del

feminismo poshumanista que este trabajo rescata y pone de relieve. La artista se muestra con una libertad creadora, dispuesta a distanciarse de los convencionalismos, pues no solo elige los temas de sus propios videos, sino que además los lleva a cabo con técnicas que ella misma decide, desafiando la visión convencional del rol de la mujer en el arte, que a menudo la limita a ser una figura pasiva, sexualizada o simplemente como musa para el placer masculino. De ahí que el sentido de la presente investigación, sea recuperar su trabajo artístico para problematizar sobre la relevancia del cuerpo femenino y su representación en el mundo audiovisual al amparo de un orden social de naturaleza androcéntrica .

En esta perspectiva, el trabajo de Pola Weiss se presenta bajo una nueva estética corporal que pretende romper con la idea de un cuerpo femenino frágil, sumiso, temeroso y dependiente, es decir, mostrándose como una forma de difícil codificación en su narración que escapa a cualquier tipo de categorización estética. Se puede afirmar que en la expresión corporal de la obra de Pola Weiss se hallan formas, elementos y figuras donde puede acontecer lo inesperado o lo impensable. La oportunidad de contar con otra mirada sobre el arte femenino adquiere una particular dimensión cuando es resultado de un esfuerzo audiovisual.

Anclados en la mirada de Gilles Deleuze, el videoarte de Pola Weiss se diferencia de otras manifestaciones como el cine al rechazar ciertos aspectos: a) el cine crea la ilusión de realidad en narrativas ficticias, b) los géneros tradicionales del cine predominan y c) hay una identificación del espectador con los personajes de la ficción. Frente a esto, la obra de esta artista busca darle un nuevo significado al cuerpo femenino y su estética a través del videoarte. Sin embargo, esta reinterpretación enfrenta críticas y resistencias, ya que se desarrolla en un contexto artístico patriarcal que define lo que es apropiado en el arte creado por mujeres.

Con base en lo anterior, el objetivo primordial del presente trabajo es analizar, desde una concepción estética-semiótica, la obra de Pola Weiss y la relación que guarda con el género y las representaciones del cuerpo femenino en el campo audiovisual. A partir

de este propósito general, se busca de manera específica visibilizar la obra de Pola Weiss desde una mirada estético-semiótica y encontrar los puntos de disrupción con respecto a lo estéticamente apropiado desde una cultura androcéntrica.

De esta suerte, la pregunta principal de esta investigación es la siguiente:

¿Cómo resignifica la obra de Pola Weiss el cuerpo femenino y de qué manera confronta los mecanismos de jerarquización y dominación masculina en el campo audiovisual?

Como complemento, se desprenden las siguientes preguntas orientadoras:

- ¿Qué sentidos promueve la obra de Pola Weiss en relación con el género y las representaciones femeninas del cuerpo?
- ¿Qué aspectos estéticos-semióticos de la obra de Pola Weiss podemos visualizar como expresión transgresora?
- ¿Cuáles han sido las aportaciones estéticas representativas en sus obras?

Para abordar teórica y metodológicamente estas formulaciones, la investigación se apoya de la semiótica, disciplina que estudia los sistemas de signos, los procesos de significación y las estrategias mediante las cuales el contenido del objeto estudiado, ya sea una película, una publicidad, un video, etc. adquiere sentido. Mediante su uso se analiza la obra de Pola Weiss para desarticular las imágenes creadas a través de sus actos performativos y establecer cómo se vinculan con un sistema de significados más amplio. El marco teórico se apoya en la teoría de género y la teoría feminista, incorporando también elementos del poshumanismo. Las categorías específicas incluyen género, cuerpo-movimiento, dominación artística, semiótica, signo, interpretante, regímenes escópicos-semióticos, *male gaze*, performance, rizoma, simbiosis, visualidad háptica, transgresión, videoarte y resistencia. Estas categorías se interconectan para ofrecer un mapa guía de las discusiones teóricas que se desarrollarán en los diferentes capítulos.

La investigación se sitúa dentro del paradigma interpretativo-naturalista, entendiendo que este enfoque se centra en comprender el significado y la experiencia de los fenómenos sociales desde la perspectiva de los individuos que los viven. Por su naturaleza inductiva, los conceptos se crean de manera interna a partir de los datos recogidos, en lugar de probar hipótesis predefinidas; se basan en una perspectiva en la que se busca entender a la artista y a su obra desde dentro, a diferencia de una visión externa y generalizada. Los métodos utilizados incluyen el análisis semiótico y estético de las obras de Pola Weiss, explorando cómo se generan y transmiten los significados a través de los signos icónicos y sonoros en el videoarte. Su conveniencia reside, además, en que permite preguntarse cómo y por qué las cosas significan. Los enfoques semióticos exigen un análisis muy minucioso de las imágenes por cuanto su dependencia de los estudios de caso y su elaborada terminología analítica, dan lugar a informes cuidadosos y precisos de cómo se crean los significados de determinadas imágenes en contextos específicos. De manera que un mismo signo puede adquirir nuevas significaciones dependiendo del marco de sentido en el que se produce, se recrea y transfiere. Los estudios semióticos tienen en cuenta las condiciones sociales y los efectos de las imágenes. Un signo es algo que representa cualquier cosa existente, física y/o conceptualmente para alguien. A partir de los aportes de Charles S. Peirce, la investigación destaca la importancia del signo como un elemento intermediario entre un objeto y el interpretante, con lo cual ambas entidades entran en contacto.

De esto se desprende que el videoarte (medio artístico que utiliza la tecnología y las imágenes en movimiento para proyectar mensajes, mayormente difusos, considerados como una expresión perteneciente al arte conceptual) puede ser interpretado como un texto audiovisual conformado por signos icónicos y sonoros, que interactúan entre sí para construir un sentido a través de relaciones semiótico-estéticas. Ello permite estudiar el mundo audiovisual como un texto analizable de manera profunda y multifactorial que ayuda a tener mejores resultados para comprender la generación del sentido de la obra artística, así como el efecto que desea en sus espectadores.

En razón de lo expuesto, el presente documento está organizado expositivamente en tres capítulos. El primero de ellos titulado: *Dominación artística y cuerpo femenino: de la male gaze espectacularizada a la auto-creación artística femenina*. En él se aborda la relevancia de los estudios de género en la actualidad, para lo cual se recupera la perspectiva de Pierre Bourdieu. Para este autor, la asimetría de los sexos, producto de la dominación masculina, no sólo se hace visible en los aspectos más comunes como puede ser la esfera privada, sino además en el campo artístico donde se llega a pensar que es un espacio desinteresado, puro o neutro. Posterior a esto, se hace un recorrido histórico sobre el lugar que ha ocupado la mujer artista a lo largo del tiempo; en él se destaca que su obra ha sido invisibilizada por determinados cánones de tipo patriarcal. Del mismo modo, en esta parte se analiza la forma en que tradicionalmente a la mujer se le ha representado visualmente como parte de la “male gaze”(categoría atribuida a Laura Mulvey), es decir, un tipo de mirada hacia lo femenino para satisfacer el deseo o el placer de los hombres. Así, los juicios estéticos sobre lo femenino enfatizan o reproducen ciertos códigos culturales que sólo ven a la mujer desde una ciencia androcéntrica basada en la pasividad, debilidad, reproducción y placer visual. Al final se concluye el capítulo con algunas propuestas estéticas femeninas alternas a lo androcéntrico a partir de los postulados de Judith Butler (performatividad), de Gilles Deleuze(rizoma) y de Teresa de Lauretis.

El segundo capítulo: *Más allá de la reificación. El videoarte como forma de desocultamiento y creación expansiva*, centra su atención en los regímenes escópicos como particulares formas de mirar o apreciar las imágenes; son regímenes porque imponen qué y cómo ver un determinado contenido, dirigiendo nuestra percepción e, incluso, nuestra interpretación de aquello que es observado. Su fuerza radica, además, en ocultar, invisibilizar o condenar otras imágenes que tienden a transgredir las representaciones tradicionales acerca de lo que cultural o estéticamente se considera lo “apropiado” a los ojos del espectador. En este punto, las imágenes del videoarte se proponen como elementos que resisten o transgreden los regímenes de visibilidad por medio de la idea del “rizoma”, concepto clave en la filosofía de Deleuze y Guattari, y que también lo será para este trabajo de investigación. El rizoma permite entender a los fenómenos y a sus comportamientos de forma no jerárquica y sí de

forma interconectada, es decir, con puntos de unión integrales y complejos. Esto posibilita advertir en las imágenes procesos de expansión, proliferación y flexibilidad. Como complemento a esto, se describe al videoarte como una expresión artística con un lenguaje propio, ya que posee una estética distinta y singular con respecto a otras creaciones de corte audiovisual, como puede ser el cine. En él caben figuras estéticas como el *performance*, esto es, un movimiento expresivo libre que puede servir como medio para trascender la cosificación u objetivación de la mujer presentada en otras manifestaciones, esto con el fin de darle otra significación y una nueva esencia a su presencia y a su intervención como agente.

Finalmente, el tercer capítulo que lleva por título: *Pola Weiss, la simbiosis de ser arte y artista* se centra en el análisis semiótico de dos obras artísticas del videoarte hechas por esta creadora: “*Exoego 8*” y “*Mi-co-ra-zón.*” En dicho análisis, apoyado en las contribuciones de Deleuze y Peirce, se logra percibir una *no* representación del cuerpo de la propia Weiss como un agente que rompe con las representaciones tradicionales acerca de lo femenino, proponiendo en su lugar una feminidad con libertad creadora que expone su corporalidad al desnudo. Es esencial posicionar esta investigación dentro del marco existente para destacar su importancia y contribución. Ya algunos trabajos han explorado la obra de Weiss, sin embargo, este trabajo se distingue por su enfoque estético-semiótico y su análisis del cuerpo femenino en el videoarte desde una perspectiva crítica de género. Por tanto, este capítulo rescata y pone en el centro el cuerpo de la artista, que a través de movimientos aparentemente anárquicos y confusos, resignifica la sexualidad de la mujer y le da un sentido muy particular. Por medio de la danza, Weiss logra quebrantar el papel pasivo, sumiso y condescendiente de la mujer dentro de una cultura patriarcal como la nuestra. Con ello, se desdibuja aquella frontera entre el objeto artístico y la artista, es decir, con su obra, Pola Weiss es capaz de hacer una simbiosis entre ambos elementos que reflejan su creatividad y su originalidad.

Capítulo 1. Dominación artística y cuerpo femenino: de la *male gaze* espectacularizada a la auto-creación artística femenina.

Prender la luz es crear y

aniquilar el mundo. /

El deseo de crear y de aniquilar/surge de una misma fuente. /

Celebremos esa paradoja, veamos su belleza.

Narcisa Hirsch

Arte y género son dos manifestaciones del ser que están fuertemente vinculadas como parte de una construcción sociocultural. De tal manera que hablar de una obra artística, en particular de aquella en la que están representados los cuerpos, es hablar de cómo se significa estéticamente la noción de ser hombre o mujer a partir de un sistema de códigos que estructuran los roles, los atributos, los valores y las capacidades de realización asociadas a lo masculino y lo femenino. En esa perspectiva, la finalidad del presente capítulo es examinar la relevancia de la categoría de género para dar cuenta de las asimetrías, las jerarquizaciones y las disputas que envuelven las expresiones artísticas que abordan la imagen del cuerpo femenino.

Para tal efecto, en un primer punto se parte de una revisión sobre la relación entre la cultura androcéntrica y el género a través de los mecanismos de la dominación masculina, lo cual nos ayuda a entender la forma en que se instituyen las diferencias entre hombres y mujeres más allá de cualquier esencialismo biologicista o natural. En un segundo, se destacan las implicaciones socioculturales de la división entre los sexos desde la mirada del sociólogo Pierre Bourdieu. Un tercero, aborda el modo en que el pensamiento androcéntrico infunde determinadas categorizaciones acerca del papel de la mujer en la vida social, especialmente en el mundo del arte. En un cuarto, se plantean las particularidades de los juicios estéticos sobre el cuerpo de las mujeres desde la propia mirada de la mujer artista. Finalmente, en el último punto se discuten las posibilidades de otras lecturas sobre la estética femenina en el arte a partir de los aportes de Judith Butler, Gilles Deleuze y Teresa de Lauretis.

1.1 Dominación masculina: el género como sistema de ordenación simbólica y social.

En la actualidad, el estudio de las identidades de género es vasto, sustancioso y paradójicamente enigmático. Los estudios de género como objeto de estudio son relativamente recientes, esto obedece a una emergencia o urgencia sobre la forma en que están conformadas las relaciones entre los sexos, cuyo carácter se rodea de condiciones asimétricas que subordinan a las mujeres dentro de un campo dominado por lo masculino.

Pero primero debemos hacer una breve revisión sobre qué se entiende por género. Teresita de Barbieri lo define de la siguiente manera: “El conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de actividad humana y en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”.¹ Es decir, se entiende que el género es una organización social y simbólica con efectos muy particulares que afectan al sujeto, cuya consecuencia inmediata es la naturalización y esencializaciones de las identidades. La insistencia en hacer una ruptura simbólica entre sexo biológico y género en estos estudios reside en la exigencia de congruencia entre el género y el deseo del sistema hegemónico. A pesar de los indiscutibles cambios que ha habido sobre las relaciones entre mujeres y hombres (inclusive ahora con las nuevas expresiones identitarias de género), aún puede constatarse el efecto del carácter natural que justifica la relación asimétrica entre sexos. Y aún más preocupante; ante las múltiples resistencias a lo normativo o naturalizado, la dominación responde de forma cada vez más violenta y coercitiva.

¹de Barbieri, Teresita (1992), Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica, pp. 147-178, en: Revista Interamericana de Sociología, VI (2-3) p.151

Una de las tareas principales sería estudiar la categoría género y los distintos discursos que existen alrededor de ella, en los “centros de estudios sobre la mujer” las discusiones más destacadas se centran en lo siguiente:²

- a) La sujeción de las mujeres es resultado directo de formas particularmente organizadas y de su funcionamiento dentro de las sociedades. Por lo tanto, es necesario estudiar a profundidad a la sociedad concretamente.
- b) No se avanzará estudiando únicamente a las mujeres. Es necesario también estudiar a las masculinidades.

Ante tal situación, los estudios feministas han puesto el ojo justamente en esta naturalización que beneficia a lo masculino. Marta Lamas nos ayuda entender la diferencia entre sexo y género:

Tabla 1. Relación sexo-género

1) Clase, tipo o especie	Tiene una relación próxima con lo anatómico-biológico y con el mundo natural.
2) Sexo (genre)	La asignación que se otorga en relación con genitales externos del cuerpo humano. Por el uso anglosajón de la palabra podría confundirse genre/gender. Desde la mirada social, el sexo y género suele confundirse y asumir que es exactamente lo mismo.
3) Nueva significación (gender)	Se presenta como un cúmulo de creencias, atribuciones o preceptos culturales que establecen lo “propio” para el hombre como para la mujer.

Elaboración propia con base en el texto: Conceptos clave en los estudios de género (2016) de Marta Lamas.

De acuerdo con Lamas, la categoría *género* también tiene relaciones significantes de poder. La autora, citando a Scott,³ plantea cuatro características que constituyen al género: a) la disponibilidad de los símbolos y los mitos culturalmente y sus

² Retomado de Barbieri, Teresita (1992), Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica, pp. 147-178, en: Revista Interamericana de Sociología, VI (2-3).

³ Lamas, Marta (2016), *Género* (pp. 155-170), en: Hortensia Moreno y Eva Alcántara (Coord.), Conceptos clave en los estudios de género, Distrito Federal, PUEG-UNAM, p. 159

representaciones variadas y diversas; b) los conceptos normativos que expresan las interpretaciones de los símbolos, que se traducen en doctrinas y discursos; c) las entidades, instituciones y organizaciones sociales; y d) la identidad tanto individual como colectiva.

No obstante, la categoría de género ha sido objeto de crítica y revalorización dentro de los mismos círculos de estudio. Estela Serret⁴ es una de las personas que invita a repensar dicha categoría. La autora se enfoca en actualizarla y redefinir las identidades sexuales y de género, las cuales suelen asociarse con la construcción cultural de la diferencia sexual. Señala que esta categoría no es suficiente para comprender todo el fenómeno, además, presenta algunos puntos ciegos, tales como:

- a) Una posición acrítica de la idea de sexo.
- b) Oscuridad y rigidez conceptual que en su conjunto condensa procesos, niveles y realidades que deben ser diferenciadas.

Por lo antes expuesto, Serret propone tres niveles de diferencias entre géneros que a continuación se presentan a modo de preguntas que la misma autora elabora:

1. El género simbólico. ¿Cómo y por qué la distinción generalizada de feminidad-masculinidad es una referencia primaria de significación?
2. El género imaginario social. ¿Cómo esa distinción simbólica afecta las tipificaciones sociales sobre la implicación de ser hombres y mujeres?
3. El género imaginario subjetivo. ¿Cómo las tipificaciones que traducen a nivel del imaginario encarnan actuaciones de género?

A continuación se detalla cada uno de estos tres niveles.

El género simbólico

La autora señala que la cultura funciona como un orden simbólico, por lo tanto, las sociedades como constructoras de órdenes referenciales dan sentido a todo lo que existe, sin embargo, hay elementos referenciales que no funcionan en tanto símbolos pues por sí solos no tienen sentido, es decir, para que cobre sentido un orden

⁴ Serret, Estela (2011), Hacia una redefinición de las identidades de género, pp. 71-97, en: Géneros, Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género

simbólico debe tener al menos una pareja simbólica. Pero ¿qué significa tal tesis? Pues sencillamente se necesita una referencia (como mínimo) para apropiarnos de algo y de la misma forma distinguimos de “ese algo”. Dirá la autora que las parejas simbólicas son binarias y opuestas: -A es en sí, innombrable, inteligible, de lo otro que es -A, sólo podemos decir que es “no A”. Propone dos categorías: la categoría central, que es todo aquello que es nombrable y la categoría límite: todo lo que delimita y, por tanto, la negación de lo que se nombra. Nos dice la autora que es el “espacio de la ausencia del espacio”, el sitio de no lugar. Tomando en cuenta este análisis, Estela Serret señala que lo masculino se establece como central, deseante y actuante, mientras que lo femenino es considerado tanto objeto de deseo como de temor (al ser percibido como una amenaza a la identidad del sujeto) y objeto de desprecio por imitar al otro.

El género imaginario social

Es el que clasifica a los seres humanos como mujeres y hombres, todo desde un referente con los cuerpos sexuados. Tal cosmovisión otorga sentido a nuestra vida y a la existencia de la misma sociedad, en el análisis de la autora reside justo en la idea de que los imaginarios son distintos de acuerdo a cada sociedad.

El género imaginario subjetivo

Éste alude a la forma compleja en que el sujeto asume y se coloca frente a los significados del género como organizador y como tipificador del imaginario. Es la forma en que una persona se presenta y actúa frente al binomio masculinidad-feminidad. A esta dimensión la autora le llama la “zona fluida”, que es resultado de la percepción y autopercepción social, las identidades son construidas, por lo tanto, son cambiantes, fluidas, transitorias y contradictorias.

En resumen, lo interesante de postulados como los de Serret, es precisar que la construcción de género no sólo reside en la diferencia sexual, sino también como lo apunta Teresa de Lauretis “a través de representaciones lingüísticas y culturales [...] también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales; un sujeto, en consecuencia, no unificado sino múltiple y no tanto dividido como

contradictorio”.⁵ Entender que el género, además de ser una construcción, es representación y aunque pareciera ser que las representaciones quedan en el estadio de lo simbólico, esto no es verdad, los signos tienen implicaciones materiales y sociales en los individuos. Y en ese sentido, la “construcción de género es también afectada por su deconstrucción”,⁶ es decir, por su persuasión directa con lo material, el género no sólo tiene el efecto de representar, sino también la capacidad de romper o desestabilizar cualquier representación que esté fuera del discurso hegemónico.

1.2 Sobre la dominación masculina: la mirada de Pierre Bourdieu

Como se pudo ver en el apartado anterior, los estudios de género han sido un parteaguas para entender las relaciones asimétricas entre hombres y mujeres. El discurso androcéntrico sostiene que estas desigualdades se justifican en lo biológico. No es sino en las nuevas intervenciones feministas (como el caso de los estudios posthumanistas, materialistas, etc.) donde se pone en duda este postulado esencialista e indagan el orden simbólico y social de dichas relaciones.

Uno de los teóricos a quien le interesa comprender y dar explicación sobre las desigualdades de género es el sociólogo Pierre Bourdieu, su estudio sobre la dominación masculina se orienta en la búsqueda de aquellos mecanismos responsables de la eternización des-histórica estructural de la división sexual, es decir, le importa indagar cuáles son esas causas y efectos que provocan la naturalización de la división sexual y la relación que tiene entre realidad y representación de la realidad. Para ello, el sociólogo⁷ pone énfasis en actores responsables que logran el éxito de dicha eternización: gracias al trabajo de las instituciones interconectadas como la Familia, la Iglesia, la Escuela, el Estado, etcétera; quienes ejerciendo violencia simbólica, perpetúan esa relación de dominación. Para ello es preciso señalar ¿qué se entiende por violencia simbólica?

⁵ De Lauretis, Teresa (1989). *La tecnología del género*. London, Macmillan Press, pp. 8

⁶ *Ibidem*. p. 9

⁷ Pierre (2007), *La dominación masculina*, (5ª. Ed.) Barcelona, Anagrama.

Bourdieu apunta que es: “esa violencia que se ejerce a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.”⁸

Así que uno de los puntos rescatables en el trabajo del sociólogo está en subrayar que la violencia simbólica en los sexos no sólo se encuentra en lo más visible y obvio (donde usualmente los discursos feministas han puesto la mira), o sea, en la unidad doméstica y en lo privado; sino que también el ejercicio de la violencia simbólica permea en todo el estrato social, comenzando por los cuerpos. El campo social y cultural construye los cuerpos como una realidad sexuada dividida de acuerdo con su realidad biológica y se presenta como “un orden de las cosas, normal y natural donde el orden de las cosas se vuelve inevitable, cobrando vida en su estado objetivo y en el mundo social (...) y en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones tanto de pensamiento como de acción”.⁹

Por ende, dicha construcción es posible a partir de una mirada androcéntrica que se impone como neutra y sin ninguna necesidad de legitimarse. Gracias a ese principio de visión social, nos señala el autor, se garantiza la apariencia y la sensación de una relación causal circular que guarda y encierra el principio de dominación masculina, además de ello, advierte que en aquella circularidad se halla una relación jerárquica binaria, es decir, las relaciones de dominación, las prácticas y sus representaciones no son en absoluto simétricas. Como simula ser una realidad objetiva, la subordinación femenina también, en consecuencia, es naturalizada. Dicho por Bourdieu: “cuando sus pensamientos y percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión”.¹⁰

⁸ Ibidem p. 5

⁹ Ibidem, p.21

¹⁰ Ibidem, p.26

Esto no significa que para Bourdieu el concepto “eternización” sea sinónimo de perpetuidad, entre aquella sumisión que da una lucha simbólica que ofrece a los subyugados una posibilidad de resistencia contra la dominación masculina. Tal situación nos obliga a preguntarnos por aquellos procesos en los que el individuo se desidentifica dentro de una socialización dual del género, y si bien es cierto que esta socialización se ha caracterizado hasta en la actualidad por ser binaria, es decir, por contar con preceptos distintivos entre lo masculino y lo femenino, habría que cuestionarse, como lo apunta Priscila Cedillo, citando a Lahire: “¿por qué aun cuando todos estamos expuestos a los mismos referentes de género, se producen procesos de subjetivación distintos y distintivos.”¹¹

Ahora bien, existe una paradoja y ésta reside en las diferencias de aquellos cuerpos: si bien es cierto que el cuerpo es el lugar donde se garantiza significaciones y valores que concilian con las bases de esta visión del mundo, también es interesante que sea el medio de discusión y de debate que pone en entredicho la propia asimilación masculina. Es por ello, nos cuenta el sociólogo, que los discursos posestructuralistas -como los de Judith Butler- señalen que la construcción de lo simbólico sea reducida a una mera “operación performativa de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo (lo que no es poca cosa)”;¹² no obstante, lo simbólico se interioriza a tal punto que en los cuerpos se profundiza con gran durabilidad tal dominación. Lo que quiere decir Bourdieu es que es por medio de los rituales institucionales -y por qué no decirlo, en los cuerpos- donde se somatizan las relaciones de dominación masculina, por consiguiente, “las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos productos de la asimilación de esas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico.”¹³ Si volvemos a la premisa inicial: la violencia simbólica se ejerce por reconocimiento o por

¹¹ Cedillo, Priscila. (2019) Capítulo. *El género en clave sensorio-afectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción*. En “Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género”. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, México, p.75

¹² Bourdieu, Pierre (2007), “La dominación masculina,” (5ª. Ed.) Barcelona, Anagrama, p. 37

¹³ Ibidem. p. 49

desconocimiento, en consecuencia, los rituales institucionales se practican sin la necesidad de pensarse o afirmarse. Si no se dispone de herramientas prácticas o epistemológicas para imaginarse a sí mismo(a) con otros instrumentos de conocimiento y sólo se cuenta con aquello relacionado con el dominador, en consecuencia, la relación será naturalizada. A diferencia de la violencia física, donde visiblemente se puede ubicar la coerción y las resistencias, en la violencia simbólica, la dominación masculina es de consentimiento (quizás falso), de sumisión voluntaria, libre y deliberada, dice Bourdieu: “hace que todo parezca dado y las cosas que deberían sorprender no sorprenden, donde todo está “prácticamente calculado.”¹⁴

Por tanto, aquellas estructuras cognitivas se interiorizan como un producto natural y además desigual, así pues, las mujeres sólo pueden emerger como objetos, es decir, como símbolos cuyo sentido se construye desde la *categoría límite* (Serret), cuya función es perpetuar el incremento del capital simbólico obtenido asimétricamente por los varones. Así que las mujeres quedan reducidas meramente a instrumentos de producción y reproducción de capital social y simbólico.

No obstante, Bourdieu enfatiza un punto importante con el cual ya algunos trabajos feministas, como el de Rita Segato en “*Las estructuras elementales de la violencia*”, han dado continuidad; y es el de indicar que los hombres también se ven afectados en este círculo de violencia simbólica llevado a cabo por la dominación masculina. Para ello Burad nos dice:

Los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante. La condición masculina en el sentido de ver supone un deber-ser, un virtus que se impone a “eso natural” indiscutible... que se inscriben en el cuerpo bajo la forma de un conjunto de disposiciones aparentemente naturales, a menudo visibles en una manera especial de comportarse, de mover el cuerpo [...]¹⁵

Así que para Bourdieu, el privilegio masculino en realidad es una trampa que lleva al absurdo, que impone a cada hombre el deber de legitimar su masculinidad en cualquier escenario posible (tanto privado como público) y que a su vez es revalidada

¹⁴ Burad Jáuregui, Viviana Graciela (junio. 2024) La dominación masculina según Pierre Bourdieu <https://www.youtube.com/watch?v=boZYJpYHoo>

¹⁵ Ibidem. p. 67

por otros hombres “en su verdad como violencia actual o potencial” y el miedo “viril” de ser excluido del mundo de los hombres y ser relacionado con lo femenino (lo que Rita Segato llama “mandato de masculinidad”).

1.3 Dominación masculina y campo artístico.

Acompañados por el pensamiento bourdieuano, subrayamos que la dominación masculina se presenta como eterna, es resultado de un trabajo de *eternización* que involucra a una serie de instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, la Escuela.¹⁶ Por lo tanto, es necesario buscar las estructuras que legitiman y dan vida a la dominación como un acto natural. Buscar espacios inesperados e impensados debido a su naturalidad cuasi inocentes será el primer paso por realizar. Tal y como puede ser el caso del arte -y de sus juicios estéticos-, que, gracias al pensamiento kantiano, ha sido tratado como “desinteresado”, neutral, universal y puro, es decir, el arte no tiene género ni estructuras de poder. Se pensaría que el último objetivo del arte es la experiencia estética. Pero ¿qué o quiénes crean el imaginario de dicha experiencia?, ¿quiénes pueden hacer arte?, ¿el arte está involucrado con la genialidad innata?, ¿qué arte puede ser visible?, etc.

Ante ello, el sociólogo apunta que existe un:

conservadurismo estético que lleva a las fracciones de las clases dominantes más alejadas del polo artístico a rechazar todas las formas de arte libres de cánones estéticos del pasado [...]. El gusto “académico” por las representaciones conocidas y reconocidas se encuentran con el gusto “popular” para exigir una representación conforme no a la “realidad” de las cosas sino a los cánones de un estilo ya dominado, por lo tanto, pasado y superado, y para rechazar el arte moderno que, afirmando sin concesiones la autonomía absoluta del *modo de representación* [...] ¹⁷

Así que para romper con los códigos de la percepción cotidiana es preciso debatir el supuesto universalismo del arte, derribar la idea del “genio creador” y demostrar que

¹⁶ Bourdieu, Pierre (2007), La dominación masculina. (5ª. Ed.) Barcelona, Anagrama, p. 8

¹⁷ Bourdieu, Pierre (2013) El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo veintiuno editores. p. 81

la dominación o conservadurismo en el mundo de las artes es producto de un momento histórico y social. Así pues, conviene avanzar por el camino epistemológico: quiénes han sido los sujetos legitimadores de creencias, de ciencias y, claro está, de la misma concepción del arte. Sandra Harding nos cuenta que la “voz de la ciencia es masculina y que la historia se ha escrito desde el punto de vista de los hombres”,¹⁸ por tanto, esta visión androcéntrica sostiene que son los hombres los únicos que poseen esa capacidad de descorporalizarse, mientras que las mujeres permanecen estrechamente ligadas a su cuerpo y, por ende, no pueden informar sobre el mundo de una manera veraz y objetiva. Ejemplos del pensamiento androcéntrico en la historia del arte los podemos encontrar en “*Historia mundial del arte*” de Hugh Honour y John Fleming, quienes señalan a Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun como una “artista mundana” o a la artista Angelica Kauffmann como una “libertina sexual”¹⁹. De igual forma, podemos pensar en las omisiones de Ernst Gombrich en su obra “*Historia del Arte*”; pues de los 240 artistas mencionados sólo una mujer artista se halla en su obra: Käthe Kollwitz.²⁰ A propósito de aquellas omisiones, la artista contemporánea María Gimeno, en su performance: “*Queridas viejas, editando a Gombrich*”,²¹ a través de un cuchillo grande y filoso deshoja los volúmenes clásicos que instruyen sobre la historia del arte y reconstruye de manera más incluyente a las mujeres artistas omitidas por el historiador. Al tiempo que va contando que el trabajo de Gombrich ha sido el ejemplar más vendido como manual en la historia del arte con más de 8 millones de copias y traducido a más de 30 idiomas, inserta obras de mujeres en el libro, mientras que la artista Yohanna M. Roa interviene y “feminiza” los libros en términos materiales por medio de la costura, el bordado y el *crochet*, poniendo en relieve otras formas de escritura y transformando los soportes en objetos cotidianos vinculados con el ambiente doméstico.

¹⁸ Harding, Sandra (1990) ¿Existe un método feminista? En “Debates en torno a una metodología feminista. Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México, p. 14

¹⁹ Retomado de Silvana Gesualdo en el curso: “*Mujeres en el arte*”, Museo Kaluz, febrero-abril 2023

²⁰ Gombrich. E.H (1995) *Historia del Arte*, Conaculta, Ed. Diana, México p. 167

²¹ Consultado en Gimeno, Maria. “Queridas viejas project”, <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>

Con base en lo anterior, podemos afirmar que desde su génesis, el mundo de las artes y su historiografía oficial ha silenciado o minimizado las obras realizadas por mujeres. Entre las razones más recurridas para justificar el *borrado histórico de mujeres artistas* se habla del talento y del genio artístico: existen mujeres realmente con rasgos geniales, “pero no ha habido, ni hay y ni habrá, ni podrá haber un genio femenino [...] la genialidad equivale a profundidad, y quien intente unir la profundidad y mujer como atributo y sustantivo caerá en un contrasentido”²², y si existiese uno, sería una especie de excepción a la regla, por lo tanto, la genialidad correspondería a los hombres y el buen gusto a la mujer. Otra razón es de orden biologicista, que confiere a la mujer a la esfera privada cuyo destino genético y moral es la reproducción y los trabajos de cuidado, así pues, el discurso dominante “exige que las mujeres produzcan niños, no arte y restringe sus actividades a lo doméstico y no a lo público”.²³

Así que es importante indagar el lugar que ha ocupado la mujer artista dentro la historia del arte y encontrar razones más profundas acerca de la marginación que han sufrido las mujeres artistas. Para ello es pertinente reivindicar momentos históricos que den cuenta de la relevancia del arte femenino. En ese sentido, la historiadora de arte Patricia Mayayo²⁴ desarrolla una serie de análisis críticos sobre el posicionamiento real de las mujeres en el mundo de las artes y los motivos pertinentes de la exclusión continua que han experimentado dentro de la historia.

Mayayo nos cuenta que en el Renacimiento (siglo XVI) la mayor parte de las mujeres artistas provenía de familias de pintores, gracias a ello, tenían acceso a materiales e instrumentos que les hubiera resultado muy difícil, o inclusive imposible obtener por otros medios. Tal fue el caso de Artemisa Gentileschi, pintora barroca, hija del artista Orazio Lomi Gentileschi, quien destacó por su gran talento, por su adhesión al caravaggismo y por su estilo violento-claroscuro que utilizaba en sus imágenes. Aunque su trascendencia en las artes es relevante, la crítica tradicional ha humillado

²² Torrent, Esclapés, Rosalía (1989) .El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres pp.

²³ Chadwick, W., Mayorga Susan. Las mujeres y el arte. Debate Feminista. Vol. 7 (marzo 1993) . pp.257-266. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), Universidad Nacional Autónoma de México

²⁴ Mayayo, Patricia.(2003). Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1era edición, Madrid

un momento doloroso de su vida como el haber sufrido una violación siendo ella muy joven.²⁵ No sólo eso, sino también ha calificado las particularidades de su iconografía como “masculinas”, “monstruosas” o “animalísticas”. En una de sus obras: *Susana y los viejos* de 1610, Susana no se presenta como una mujer accesible o complaciente, sino como una mujer angustiada e incómoda, cuya incomodidad se logra percibir por la extraña posición de su cuerpo en signo de rechazo. Mayayo cuenta que esa propensión de Artemisa por pintar mujeres heroicas ha sido también motivo para ser tachada de “irreverente”, atribuida a su vida disoluta y a sus frecuentes amoríos.²⁶ El discurso masculino de la época tiene como base la historia bíblica “destinada a ensalzar la castidad femenina”²⁷ y a vanagloriar el comportamiento “cortesano” de educación refinada y sensible, sin embargo, Mayayo señala que aquel discurso guarda serias contracciones como el hecho de que la iconografía femenina en el arte (hecho por hombres) se desplace y legitime al placer escópico masculino.

Por otra parte, a finales del siglo XVII y principios del XVIII se formaron las primeras academias de arte o centros de formación artística. Algunas mujeres fueron aceptadas sin embargo, no gozaron de los mismos privilegios que sus compañeros. En un principio, L'Académie Royale de París tuvo una política relativamente abierta hacia las mujeres:

El propio Luis XIV declaró que la institución debía albergar a todos los artistas de talento, con independencia de su sexo, y hacia 1862, siete mujeres habían sido ya aceptadas entre sus filas. En 1706, no obstante, la Academia se pronunció totalmente en contra de la admisión de las mujeres. En cualquier de los casos, la presencia de mujeres artistas en el ámbito académico debía ser percibida como una amenaza, porque en 1770, después de un encendido debate, L'Académie Royale decidió limitar a cuatro el número de mujeres que podían formar parte de la institución.²⁸

²⁵ López Suárez, Mercedes. (2012) Artemisa Gentilesch, pintora. Del abismo a la superación. Roma 1593, Nápoles 1651, Revista Melibea Vol. 6, pp. 79-92, Universidad Nacional del Cuyo/ Universidad del Aconcagua

²⁶ Mayayo, Patricia. (2003) Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1era edición, Madrid

²⁷ Ibidem. Pp. 32

²⁸ Ibidem. Pp. 35

Se debe agregar que esta entrada minoritaria de las mujeres artistas a la Academia no era plena, clases como la de dibujo de desnudo les eran prohibidas. Sin dejar de lado que el trato hacia ellas era “especial”, pues se les consideraba como una extraordinaria excepción dentro de su género, es decir, existía el asombro masculino de que las obras femeninas fuesen “buenas” y que, en última instancia, hayan sido “obras de mujeres”. Otra academia, la *Société Populaire et Républicaine des Arts*, fundada en 1793, decidió categóricamente cerrar las puertas a las mujeres con el argumento de que éstas eran “diferentes de los hombres”.²⁹

El caso mexicano no es una excepción a esta omisión educativa reflejada en la poca presencia de obras artísticas hechas por mujeres en las instituciones museísticas. Sin bien es verdad que las mujeres artistas mexicanas han sobresalido desde inicios de siglo, sobre todo en siglos como el XVII y XVIII donde destacaron y abrieron nuevos caminos en la observación científica de plantas y animales (en naturaleza muerta, autorretrato y el *still live*), de la misma forma, fueron excluidas del estudio del cuerpo desnudo. La primera solicitud de admisión de una mujer a la Academia de San Carlos, específicamente de dibujo, fue hasta 1842, o sea, sesenta años después de establecida la institución.³⁰ No obstante, las mujeres que posteriormente se incorporaron lo hicieron desde la credencial de aficionadas, la pintura para ellas era entretenimiento y no un estudio, a diferencia de sus compañeros varones.

Para suplir la imposibilidad de estudio del cuerpo humano, apunta Silvana Guesaldo, el material didáctico que las artistas usaban consistía en un grupo de estampas y modelos escultóricos de partes del cuerpo humano, como pies y manos. Y a pesar de esa desventaja, “las artistas sobresalieron en dibujo de ordenato, composición floral, paisaje, retrato, escenas de interior y temas religiosos basados en copias de otros autores. Yo me atrevería a decir que su formación fue principalmente autodidacta.”³¹ Artistas como Guadalupe Carpio con su obra *Autorretrato con familia* (1864), presentándose como una artista fresca, o el caso de las hermanas Sanromán;

²⁹ Ibidem. pp.39

³⁰ Guesaldo, Silvana. (2022) ¿Cómo llegaron a ser artistas las mujeres en diferentes periodos en México? En (Re) Generando...Narrativas e imaginarios. Mujeres en diálogo. Museo Kaluz, México

³¹ Ibidem, p.84

Juliana y Josefa. La última destaca por su obra *Interior del estudio de una artista*, (1849), quien recupera y da a conocer esa atmósfera intimista, mediante una autorrepresentación inusual y única. No fue sino hasta en los años cuarenta, gracias al movimiento de los muralistas mexicanos, que mujeres como Fanny Rabel, Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon, Elvira Gascón y Angelina Beloff pudieron destacar en el campo artístico. Estas “fueron acogidas por el circuito intelectual mexicano, participando en las exposiciones, pintando murales y como docentes.”³²

Violeta Palop Pérez³³ cuenta que el siglo XIX se caracterizó por los avances en relación a los derechos de las mujeres, no obstante, las labores del hogar y de los cuidados seguían exclusivamente bajo su cargo. Prevalecía a la sombra de la sociedad victoriana el imaginario de las clases altas de la feminidad, el de una mujer sencilla, prudente y recatada, confinada a la esfera privada. Esta exclusión sistemática que sufrían las mujeres artistas en las escuelas privadas y organizaciones profesionales conlleva a la fundación de sus propias escuelas, como la *Society of Female Artists* en Londres, o *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* en París.³⁴ La mayoría de ellas tomaron como opción a las academias llamadas “académies payantes” (academias de pago), no obstante, el coste de la matrícula para ellas era mucho más costoso que para los hombres, de tal suerte que sólo las mujeres acaudaladas eran quienes podían costear dicha educación artística, y además con restricciones; tan sólo les era permitido dibujar partes particulares de la anatomía, pero pocas veces el cuerpo entero.

En cuanto a las mujeres que podían ingresar a las escuelas “oficiales”, como la L'École antes mencionada, se seguía aún debatiendo si era permitido el estudio del desnudo, las preguntas y respuestas eran regularmente de corte moral: “se temía por el ‘carácter’ de las mujeres que corrían el riesgo de corromperse o, peor aún, de

³² Ibidem P., 87

³³ Palop, Pérez, Violenta. 2016. De la figura como representación como objeto de representación a la mujer como artista. Facultad de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de Valencia. Pp.11

³⁴ Mayo, Patricia. 2003. Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1ª edición, Madrid P. 42

masculinizarse, y por la concentración de los estudiantes varones, que se verían sin duda mermada por la presencia de mujeres en el aula”.³⁵

Sin embargo, como apunta T. Garb³⁶, lo que realmente se ponía en cuestión con la asistencia y participación de mujeres en L'École era la capacidad del gran arte, que ya estaba siendo cuestionada y atacada, es decir, se quería mantener el mito de su estatus, en un momento en que se veía la amenaza de nuevas vanguardias que estaban surgiendo ya por aquella época.

Las mujeres no sólo podían alterar la infraestructura organizativa (de la escuela) y el bienestar de los estudiantes, sino poner de manifiesto que la tradición académica no era más elevada que cualquier otro tipo de formación práctica profesional. Si las mujeres eran capaces de “dominar”, el legado académico, ya en sus últimos estertores, se verían completamente y con él la esperanza de regeneración de la cultura francesa.³⁷

El principio de “un arte femenino” fue consolidándose como delicado y mayormente como amateur, “limitado al reducto de lo doméstico, frente al ejercicio público de ‘Arte’ con mayúsculas, reservado al género masculino.”³⁸

El siglo XX fue importante para las mujeres en su incorporación a la vida pública, como sujetos históricos, políticos y sociales, ya que fueron accediendo a espacios que eran otorgados exclusivamente a la esfera masculina. En el campo artístico, cobran protagonismo preguntas y cuestionamientos que antes no habían sido tratados con tanta seriedad. Linda Nochlin lanza una pregunta y con ella abriría un paradigma para muchas mujeres artistas: *¿Why have been no great women artists?*³⁹ Las “intervenciones feministas” nacen y ponen en entredicho el paradigma hegemónico de que el buen arte solamente podía crearlo el hombre. Dichas intervenciones se han centrado en dos ámbitos: a) las investigaciones sobre mujeres artistas que han sido omitidas en la historiografía oficial y tradicional y, b) el estudio de la imagen femenina

³⁵ Ibidem. Pp. 42

³⁶ T. Garb, *Sister of the Brush Women's Artist Culture in Late Nineteenth Century Paris*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994, pp. 70-104

³⁷ Ibid. Pp. 91

³⁸ Mayayo, Patricia. 2003 *Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra*, Ediciones Cátedra, 1ª edición, Madrid, Pp. 40

³⁹ Nochlin, L. *Why have there no great women artists?*, consultado en: https://cz.tranzit.org/file/Linda_Nochlin__Why_have_there.pdf

en las artes. En ambas, la interrogante es si el arte es particular al género masculino, o si existe alguna causa natural, social o cultural que influye que sólo sean los hombres quienes destaquen en el mundo artístico.

Giunta, citando a Ida Rodríguez Prampolini⁴⁰, afirma que el arte no tendría que ser definido por el sexo, sino por el talento (y a las mujeres no les hace falta), lo cual tendría que ser el criterio esencial para el acceso institucional de producción y difusión artística. Ello supone demandar un reconocimiento y confrontar los discursos dominantes que se emplean en el mundo del arte, tales como aquella “exigencia patriarcal, que determina que las mujeres produzcan niños, y no arte, además de restringir sus actividades a lo doméstico y no a lo público.”⁴¹ Asimismo, Giunta apunta que, si las mujeres no habían realizado una contribución significativa al arte, es porque los criterios que allí primaban estaban pautados por la sociedad patriarcal y capitalista.⁴² La mujer quedaba relegada al hogar, el arte era un adorno, no una profesión⁴³, es decir, la división social del trabajo por género, en un marco de dominación masculina, provoca que una parte de los trabajos que ejercen las mujeres sean desvalorizados socialmente, precarizados y, en última instancia, ridiculizados. Esta división y socialización de las mujeres, nos dicen Graciela Pollock y Rozsika Parker⁴⁴, somete a la mujer a la esfera de lo privado y le dota de los siguientes atributos: domesticidad, dependencia, pasividad y maternidad. En ese sentido, la misma Pollock invita a evitar los falsos mitos de la feminidad que los varones han establecido, uno de ellos es la propia categoría de “mujer” como sinónimo de sensibilidad, debilidad e irracionalidad. Por ello Chadwick afirma que “no existe un conjunto de características emocionales y psicológicas básicamente masculinas y femeninas que estén determinadas biológicamente.”⁴⁵ Estas oposiciones binarias son características de las sociedades occidentales (hombre/mujer, naturaleza/cultura

⁴⁰ Giunta, A. op cit p. 42

⁴¹ Chadwick, W. Las mujeres y el arte (prefacio del Libro Women, Whitney Chadwick y Thames Hudson) 1990. Disponible en: file:///C:/Users/52556/Downloads/1656-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2802-1-10-20190228.pdf

⁴² Giunta, op cit p.43

⁴³ Ibidem. P. 142

⁴⁴ Parker Rozsika y Pollock Griselda, Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología. (2021) Ediciones Akal, S.A.

⁴⁵ Chadwick, W, op cit p.167

razón/sentimiento), las cuales han sido también reproducidas históricamente en el arte.

En el México de los años sesenta la Academia de San Carlos como la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado "*La Esmeralda*" incorporaron cuestionamientos feministas en su currícula educativa. Esta intervención dio lugar a la formación de artistas, como Mónica Mayer, Maris Bustamante y Magali Lara, quienes al explorar nuevos medios (video, música, multimedia ,collage, cerámica y fibras), abrieron una brecha donde sus creaciones estuvieron directamente vinculadas a una crítica al mundo patriarcal. El cuerpo femenino, finalmente "es representado y expuesto por el sujeto creador que lo habita como un soporte visual de las narrativas que en él acontecen".⁴⁶ A pesar de que, para esos años, la cantidad de mujeres era proporcional a la de los hombres en las academias y escuelas de artes, el sistema de enseñanza artístico era patriarcal. En contrarespuesta y como mecanismo para suplir aquella injusticia, de 1983 a 1985, Mónica Mayer impartió un taller en la División de Educación Continua en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) para que poco después fuera cancelado por la dirección.⁴⁷

Es interesante señalar que la primera parte de la historia del arte feminista está vinculada con las disputas por la reivindicación social del siglo XX. En tal coyuntura, se funda una preocupación que es la de entender cómo la mirada de género cada vez se institucionaliza y se hegemoniza. Contradictoriamente, "la mayoría de las artistas cuyo trabajo maneja contenidos que podrían leerse como feministas, niegan ser feministas por miedo a que su obra sea rechazada de antemano, por asociación o estereotipos de dogmatismo, odio al sexo masculino, etc."⁴⁸

Por otro lado, Mayayo nos dice que el intento de la recuperación y reivindicación de las obras artísticas del pasado que se inició en los años setenta han resultado de gran aportación para el interés de estudio para las nuevas generaciones, no obstante,

⁴⁶Ibidem p. 88

⁴⁷ Ibidem Pp. 88

⁴⁸ Mayayo, Patricia. Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra,1 era edición, Madrid, 2003 Ibidem Pp.9

encuentra un problema metodológico; el precepto masculino tradicional aún se distingue por poseer gran valoración y visibilidad en su quehacer artístico. Existe un problema de orden archivístico y de orden documental, muchas de las obras hechas por mujeres siguen en la clandestinidad, ya que muchas artistas trabajaron con frecuencia “bajo el nombre de sus maestros, mucho más conocidos (y, por supuesto, más cotizados en el mercado).”⁴⁹ La misma autora comenta que en la exposición *Women Artists*, a cargo de Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, los datos que se dieron sobre cada artista presentada eran biográficos, es decir, se señalaba la etapa más importante de su trayectoria profesional, un pequeño resumen de su obra en particular (estilos y atribución) y una mínima señalización sobre la influencia que produjeron en generaciones futuras. Significaba pues, que los parámetros para evaluar una obra (de calidad, autoría o de influencia) eran los mismos que el discurso histórico- artístico (masculino) que se ha establecido.

Otro punto a resaltar es el aspecto hagiográfico que presenta “a las mujeres artistas de éxito como valientes pioneras o audaces heroínas, luchadoras incansables en su combate contra el medio hostil”.⁵⁰ En consecuencia, una vez más se repetiría el mito de que la crónica de las grandes creaciones femeninas no deja de ser una crónica de las “grandes excepciones”. Así que la visión de Nochlin y Harris puede tratarse como una lucha constante contra la discriminación que emplea el campo artístico dominante, tensiones constantes de reconocimiento entre sexos que llevaron a una pregunta interesante: ¿Es suficiente añadir el nombre de las mujeres a la historia del arte para hacer una historia del arte feminista?

Definitivamente agregar nombres femeninos a la historia del arte no contribuye a cuestionar la posición de poder en la que se apoya el discurso histórico de arte. Ya Sandra Harding⁵¹ daba cuenta que añadir a las mujeres en espacios donde antes no, puede ser un problema si lo que realmente deseamos es entender con profundidad y extensión cómo se fabrican y modifican las ciencias como las sociales y/o las

⁴⁹ Ibidem Pp. 47

⁵⁰ Ibidem. 48

⁵¹ Harding, Sandra (1987) ¿Existe un método feminista? , consultado en: https://urbanasmad.files.wordpress.com/2016/08/existe-un-mc3a9todo-feminista_s-harding.pdf

humanidades. En realidad, lo que se necesita es reconocer las limitaciones de las estrategias que se emplean para así rectificar el androcentrismo de los estudios tradicionales. Y si es verdad que mucho de las producciones realizadas por mujeres han sido ignoradas, minimizadas o apropiadas y que gracias a las intervenciones feministas y a la academia se ha comenzado a reconocer, rescatar y valorar el trabajo de las mujeres; también es verdad que esta no es la única manera de eliminar el sexismo y el androcentrismo que se vive dentro de las ciencias y las artes.

Mayayo apunta -coincidiendo con Harding- que lo que interesa en las epistemologías feministas es la “deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina”,⁵² es decir, es necesario un cambio de paradigma histórico. De la misma forma que el estudio histórico de las artistas es una necesidad de primer orden, ya que es verdad que el trabajo femenino ha sido ignorado en lo que se ha denominado “historia del arte”, de igual modo, la reivindicación histórica por sí misma no basta si no va acompañada de una desarticulación “de los discursos y prácticas de la propia historia del arte.”⁵³ Por lo tanto, la historia de las mujeres artistas no es solamente el relato de una lucha excepcional contra la marginación y rechazo que han trabajado desde fuera, “sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura pero ocupando un lugar diferente a la de los artistas varones”.⁵⁴ Para Pollock, es crucial investigar las razones detrás de la relación asimétrica entre el arte producido por mujeres y el arte producido por hombres. Le interesa analizar las condiciones sociales e históricas que han moldeado la creatividad femenina, así como comprender cómo las artistas mujeres han enfrentado estereotipos y luchado por encontrar su lugar en el mundo del arte. Por lo anterior, preguntas como ¿quiénes escriben la historia del arte?, ¿cómo la escriben?, han sido elementales para las intervenciones feministas y, a su vez, para darle paso a propuestas teórico-

⁵² Mayayo, Patricia. Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1era edición, Madrid, 2003 Ibidem Pp. 51

⁵³ Pollock, Vision and Difference, op. cit. Pp. 55

⁵⁴ Mayayo, Patricia. (2003) Historia de mujeres, historia del arte. Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1era edición, Madrid, Ibidem Pp. 52

epistemológicas alternativas que legitimen a las mujeres como sujetos de conocimiento y de creación.

1.4 El arte visto desde la mirada femenina

Marisa Vadillo refiere que en lo relativo a la representación femenina en el arte, es importante destacar que la figura de la mujer casi nunca se ha reconocido como un lugar autónomo, la imagen de la mujer está fijada por la indeterminación, como un desierto sin identidad en que se vuelcan “numerosos contenidos semánticos ajenos a ella.”⁵⁵ No es extraño señalar lo anterior, pues ese espacio vacío se debe a la imposición y prevalencia de la mirada masculina del artista. Así que el tratamiento artístico de la imagen femenina ha sido generalizado y complejizado en la mayoría de las veces, las propias mujeres artistas parten de referencias (autoreferencias) que no son propias de su género. Una pregunta clave que Vadillo se hace es: ¿cómo ocupar una actividad cuyo espacio simbólico le es completamente ajeno?

Pensemos que durante siglos ha existido una utilización masiva de la imagen femenina que ha impuesto una reproducción de lo femenino desde la visión del hombre. Dicha mirada masculina en el arte ha tratado a las mujeres como musas desde un papel pasivo, la iconografía femenina no tiene un lugar preciso en la historia del arte, la visión arquetípica ha impedido ver las particularidades de cada mujer, categorizándolas o imponiendo modelos que alejan cada vez más la búsqueda propia de la mujer en el campo artístico. Cosa contraria sucede con las representaciones masculinas, cuyas obras celebraban su profesión, su poder, su éxito, etc., considerados como protagonistas, proyectando sus individualidades activas y poderosas. Marisa Vadillo escribe:

Por todo ello, entendemos que, en general, el cuerpo femenino ha sido tratado históricamente en el arte como lo que actualmente se denomina “no lugar”, como una imagen vacía, desconocida, anónima, sin identidad, relaciones, impersonal: una imagen que no solía ocupar su propia narración, una imagen

⁵⁵ Vadillo, Rodríguez, Marisa. (2009) La deconstrucción del cuerpo femenino: el no lugar en el arte. Depto. De Dibujo, Universidad de Sevilla, pp. 1385

sin vínculo con el autor que suele ir más allá de la mera contemplación. Era tratada como un ícono conquistado en cierto modo por la semántica de la mirada masculina⁵⁶

Por su parte, John Berger en sus estudios sobre las imágenes y la forma en cómo son vistas, realiza un estudio interesante sobre aquellos cuerpos de mujeres desnudas expuestas en las obras artísticas, principalmente en las pinturas. Aporta una serie de apuntes que no se deben pasar por alto, en primer lugar, el autor afirma que la mirada no es en absoluto una acción inocente, la mujer nace para ser contemplada y erotizada para el deseo masculino: “su sentido de ser ella misma es suplantado por el de ser apreciada por otro como tal. Los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres, las mujeres se miran a sí mismas, siendo miradas.”⁵⁷ El autor nos cuenta que las mujeres fungen con un doble rol en cuanto a mirar y ser miradas; se refiere, por un lado, a que las mujeres se saben examinadas por la mirada masculina pero, a su vez, la automirada femenina se vuelve una especie de supervisora, es así que podemos afirmar que la identidad femenina se bifurca entre ser examinada y ser examinadora simultáneamente.

Por lo que se refiere al desnudo femenino, el autor apunta que para que un desnudo lo sea, es necesario que se le vea como un objeto, por ejemplo, en las pinturas al óleo; a la mujer desnuda que se le pinta, pocas veces se sabe sobre su identidad, en realidad, poco interesa saber quién es ella, lo realmente importante es para quién va dirigida la pintura, es decir, para el espectador masculino.

Igualmente, Berger en su análisis muestra la forma en cómo están presentados los cuerpos femeninos, regularmente en posiciones incómodas que favorecen a la mirada del espectador: “casi toda la imaginería sexual europea posrenacentista es frontal-literal o metafóricamente- pues el protagonista sexual es el espectador propietario que la mira”.⁵⁸ Lo que sugiere es que los cuerpos en el arte son tratados de forma distinta, la recreación de imágenes de las mujeres está destinada a adular a la mirada masculina. Conclusión a la que Laura Mulvey, en el año de 1975 con su publicación

⁵⁶ Ibidem p.1388

⁵⁷ Berger, John. (1972). Formas de ver. Edición inglesa, p. 26

⁵⁸ Ibidem p. 76

“*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”⁵⁹ llegaría para los estudios audiovisuales. Esta autora abre todo un debate dentro de la teoría fílmica feminista, poniendo en duda la neutralidad o naturalidad del registro cinematográfico por medio del análisis semiótico (psicoanálisis). Mulvey enfatiza que es la mirada una pieza clave para entender toda la estructura de su teoría. En ella apunta que la forma en cómo se desarrolla la imagen no es para nada inocente, ni es circunstancial y mucho menos es un reflejo de la realidad. Más bien en dicha estructura se logra percibir narrativamente el enfrentamiento entre actividad y pasividad.

Centra sus estudios en el cine de Hollywood y enfatiza la urgencia de destruir el paradigma del cine narrativo y el placer asociado con él, que tradicionalmente ha sido considerado masculino. Su propuesta radica en la subversión del lenguaje narrativo y la renuncia a cualquier forma de "belleza" que emane de este paradigma. Para lograrlo, la misma Mulvey insiste en la emancipación tanto de la mirada de la cámara como del espectador. Natalia Albazu, citando a Mulvey, nos dice :

El cine narrativo requiere así de la cámara se ponga al servicio de una ideología de la representación, produciendo una ilusión de espacio renacentista. La práctica feminista, por el contrario, debe seguir la estela de Brecht y conseguir el distanciamiento crítico del público, para lo cual tendrá que poner de manifiesto la materialidad de la cámara, esto es la existencia espacio-temporal del registro. EL abandono de la narración cinematográfica exige que la cámara se muestre en su “desnudez”, desvelándose así los mecanismos representacionales en los que se anclaba el desarrollo narrativo, y perdiendo así también su poder⁶⁰.

Por otro lado, los supuestos de Mulvey sobre la mirada espectral, la aversión hacia la escopofilia y del cine narrativo, han provocado reacciones de distinta índole en varios sectores. Una de las críticas se basa en la insistencia por poseer un enfoque heteronormativo donde el espectador por definición es varón. Asimismo, comenta Bárbara Zecchi en su libro *La Pantalla sexuada*; los trabajos de Mulvey se apoyan en

⁵⁹ Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: p. 833-44

⁶⁰ Albazu, Ontaneda Natalia. (2010) *Mujeres irrepresentables. La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica*. Bajo Palabra. Revista de Filosofía II Época, No. 5. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 135

una falsa universalización de la mirada espectral -hegemónica- “que naturalizan al espectador de la sala como un ser blanco, occidental, de clase media, que eclipsa cuestiones de raza y de clase”⁶¹, y si existiera una espectadora femenina, ésta sólo podría mirar como varón. Ann Kaplan sigue la lógica de dicha autora y sostiene: “los espectadores de la sala miran como hombres, incluso si se trata biológicamente de mujeres: la mirada no es necesariamente masculina (en sentido literal), pero poseer y ejercer la mirada, dados nuestro lenguaje y la estructura del subconsciente, es estar en posición masculina”.⁶² En otras palabras, la mujer que mira toma una posición activa pero ese papel se asume como una forma de travestismo de manera incómoda, inadecuada y disconforme.

Zecchi enfatiza algunas críticas al trabajo de Mulvey, las cuales son básicamente las siguientes: a) la naturalización de la mirada espectral como masculina, b) el sistema de oposiciones binarias y su lógica heteronormativa; y c) el empleo de la teoría psicoanalítica para una epistemología feminista. A la autora se le hace la misma crítica que le hicieron a Freud en su tiempo; en sus estudios sobre la escopofilia; excluye a las mujeres, es decir, la mujer queda plasmada en un texto sobre ella, pero que no es dirigido para ella.

Por otro lado, Teresa de Lauretis parte del principio sobre la inexistencia de una sola forma de placer o deseo, ya sea heterosexual u homosexual, en ese sentido, hablar de la mirada lésbica como una mirada masculina es totalmente erróneo: “El deseo lesbiano se ha definido por medio de parámetros heterosexuales, que lo explican como si se tratara de una ‘masculinización’, de una imitación del deseo masculino”⁶³, por lo tanto, De Lauretis critica conceptos como “travestismo”, “mascarada” etc. en la teoría feminista por denominar el parámetro heterosexual que propone la imagen de “lesbiana-que-sería-hombre” (lesbian-who-would-be-man).

⁶¹ Zecchi, Barbara. (2014). La pantalla sexuada. Ediciones Cátedra, Madrid. P. 150

⁶² Kaplan, Ann (1998). Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara, Madrid Cátedra, p. 62

⁶³ De Lauretis, Teresa. (1994) The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press. p. 111

Los estudios de Teresa De Lauretis sobre el cine son amplios y representan un parteaguas para las nuevas concepciones sobre la relación que existe entre género y cine. La semiótica será una metodología basta para explicar cuál es la posición de la mujer en las representaciones cinematográficas. El cine, como aparato semiótico, afirma la autora, tiene lugar de construcción en las representaciones de la mujer, asimismo es cruce o punto de encuentro donde el espectador es interpelado como sujeto, sin embargo, la interpelación no es la misma para el hombre que para la mujer, “el cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural [...] la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación”.⁶⁴ Una identificación donde *mujer* es un signo de intercambio masculino, es decir, las imágenes de mujeres producen efectos de significado y percepción, tales efectos son de espectacularidad, objetivación y contemplación; el cuerpo femenino como territorio de la sexualidad. No obstante, la autora hace hincapié en que, si existe una posibilidad interpretativa distinta entre hombres y mujeres, sería necesario entonces tomar en cuenta el género y otros factores sociales en el proceso semiótico de la interpretación.

Por tanto, así como Berger afirma que la mirada no es inocente, el cine como aparato semiótico tampoco lo es, inclusive para de Lauretis el cine posee más peso que otras tecnologías sociales: “nuestra convicción es que el cine está mejor equipado que el lenguaje verbal para transmitir, captar y expresar la realidad”.⁶⁵

El cine como “escritura de la realidad”, es translingüístico porque no sólo involucra lo óptico sino también se desplaza hacia otros sentidos, como lo acústico y lo háptico. Así, debido a lo translingüístico, los mecanismos de percepción en las proyecciones fílmicas no copian la realidad, sino que la simbolizan. La percepción no es neutral, al contrario, es predictiva: “percibir es hacer una serie continuada de conjeturas, virtud de conocimientos, expectativas previas, aunque conscientes.”⁶⁶ Es interesante cómo las proyecciones pueden también transformar lo percibido en unidades semánticas, en un transcurrir, en las transferencias de signo en signo, pero, además, cuando “las

⁶⁴ De Lauretis, Teresa (1992). Alicia ya no. Feminismos, Semiótica, Cine. p. 25

⁶⁵ Ibidem p.61

⁶⁶ Ibidem p.74

invenciones de las representaciones son radicales, al establecer nuevos códigos, son capaces de transformar tanto la representación como la percepción de la realidad, y así, ocasionalmente, cambiar la realidad social.”⁶⁷

1.5 Cuerpo femenino, estética y género

Trabajos epistemológicos feministas recientes⁶⁸ consideran importante discutir la supuesta objetividad con la que muchas de las investigaciones se han nutrido de la ciencia (positivista). Podemos remontarnos al modelo cartesiano (modelo que prevalece actualmente en muchas áreas del conocimiento), que mira al cuerpo como el recipiente del alma, así el cuerpo para Descartes es ese contenedor del “yo” interior, disociado de la mente y de la conciencia, objeto de control para evitar tentaciones y peligros. “El sujeto cartesiano es un sujeto desligado del cuerpo y su contacto epistemológico con el mundo se establece a través de la razón”.⁶⁹ Descartes y su pensamiento insisten en ver dualismos en todo fenómeno tratado: cuerpo/alma, naturaleza/cultura, sagrado/profano, etc. La noción de que el cuerpo es una máquina se pone en duda gracias a los estudios materialistas:

El materialismo de Marx y Engels ve cuerpos físicos donde el idealismo no encuentra más que proyecciones de la idea. El cuerpo, que había sido relegado a un segundo plano, en el siglo XIX es develado y aparece en la escena, el cuerpo como realidad material⁷⁰

El caso de los estudios corporales es uno de los tantos ejemplos de cómo ha cambiado la metodología y el abordaje en las investigaciones. Por tanto, el nacimiento de un nuevo objeto de estudio, como es el cuerpo, se explica por los siguientes argumentos⁷¹:

⁶⁷ De Lauretis, Teresa (1992). Alicia ya no. Feminismos, Semiótica, Cine. P. 75

⁶⁸ Ver trabajos de Haraway (“Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza”), de Sandra Harding (“¿Existe un método feminista?”).

⁶⁹ Alcázar, Josefina (2014) Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. Siglo XXI Editores. pp. 122

⁷⁰ Ibidem p.123

⁷¹ Retomado del texto: Muñiz, Elsa (2015). Heurísticas del cuerpo. Una mirada desde América Latina. UAM Xochimilco, p. 12-18

- *El de la prominencia*: el cual se refiere a las formas en las que procesos anteriormente poco interesantes, logran en un contexto determinado, prestar la atención científica, convirtiéndose en objetos de investigaciones sólidas y de teorías complejas. Y si bien el cuerpo ha sido objeto de estudio privilegiado para las disciplinas biológicas, la prominencia en este caso es cómo el cuerpo y las corporalidades han captado la atención en tanto producto cultural y de las subjetividades contemporáneas. Como criterios de pertenencia- excepción (racismo, sexismo, etc), como formas de representación (género, transgénero), así como también de criterios estéticos (belleza/ fealdad).
- *El de la emergencia* que demanda formas de novedad más radical, lo que significa que el estudio del cuerpo ha logrado relevancia en ciertas áreas del conocimiento como en la biología.
- *El de la productividad* que se refiere a los hallazgos, a la superación de expectativas y la imaginación enmarcada en los modos dominantes de pensar y hacer, queda plenamente constatado en las obras que cada vez circulan con mayor profusión. Para Elsa Muñiz, los estudios corporales han generado explicaciones diferentes que consolidan perspectivas transdisciplinarias.⁷²

De esta suerte, la propuesta de un giro en los estudios del cuerpo requiere una mirada transversal, realista y constructivista. Es imperante, además, concebir al cuerpo como un espacio complejo, interconectado en sus significados biológicos, culturales e históricos sin la necesidad de reducir uno u otro, pensando en que su comprensión en la ciencia decimonónica ha estado determinada por alguno de los dos extremos: o es una construcción biológica o es una construcción cultural. Así pues, se sugiere verlo, más bien como una estructura abierta, como un conjunto de niveles de realidad que hace "accesible" el conocimiento humano "gracias a *diferentes niveles de percepción* que se encuentran en relación uno a uno con los niveles de realidad. Estos niveles permiten una visión cada vez más completa y profunda, pero sin jamás agotarla."⁷³

⁷² Retomado de Daston L. (2014). Biografías de los objetos científicos. México: La Cifra Editorial.

⁷³ Muñiz, Elsa (2015). Heurísticas del cuerpo. Una mirada desde América Latina. UAM Xochimilco, p.19

No es de extrañar que los nuevos trabajos feministas enfoquen sus investigaciones en el cuerpo. Por ejemplo, la obra de Londa Schiebinger,⁷⁴ en su intento por hacer una genealogía sobre los estudios anatómicos rescata ciertos elementos que han puesto en debate muchas de las discusiones feministas, entre ellas la relación que existe entre naturaleza, anatomía y sexo. Con el propósito de encontrar las razones sobre la aparente jerarquización anatómica entre mujeres y hombres, todo justificado con premisas científico-biologicistas, sugiere preguntas tales como: las diferencias entre hombres y mujeres ¿están determinadas por factores naturales o ambientales? y ¿en qué afecta la diferencia?

La autora estudia las discusiones de los eruditos de la época sobre los orígenes y características de la diferencia sexual y la relación entre sexo y género. Como resultado, la revolución del siglo XVIII y sus estudios anatómicos no limitaron la sexualidad a los órganos reproductores. De ahí surgió la insistencia de los anatomistas por indagar más allá e intentar encontrar los cimientos de las diferencias anatómicas entre mujeres y hombres.

En el apartado "*Hace debut el esqueleto femenino*", Schiebinger menciona que anatomistas como Bernhard Siegfried Albinus, uno de los primeros en considerar necesario estudiar el esqueleto femenino, abrieron la puerta para que otros estudiosos hicieran lo mismo. Por ejemplo, Alexander Monro describió los huesos femeninos como más débiles y mucho más pequeños en proporción con los de los hombres debido a su vida sedentaria; por ende, sus clavículas tienen menos curvaturas. De manera similar, la zona pélvica es más fuerte y grande, todo con un propósito esencial: la reproducción. Asimismo, la anatomista Marie Thiroux d'Arconville presentó un esqueleto, uno de los pocos dibujados por una mujer. A pesar de este hecho inédito, la representación anatómica muestra un cráneo mucho más pequeño (una descripción incorrecta, según Schiebinger) en proporción con el cuerpo del hombre. La autora sostiene que la anatomista al dibujar un cuerpo femenino con las costillas mucho más

⁷⁴ Schiebinger, Londa (2004), ¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna. *Introducción* pp. 11-23 y *Capítulo 7, Más abajo de la piel: la búsqueda científica de la diferencia sexual*, pp. 275-306, Madrid: Ediciones Cátedra

pequeñas y las caderas anchas daría la impresión de imponer un modelo de feminidad. Cabe señalar que este dibujo se convirtió en uno de los favoritos, principalmente en Inglaterra.

Así que una de las tesis principales refiere a que la representación de esqueletos femeninos realizada por los anatomistas de aquella época no dejó de lado sus propios juicios estéticos, representar al cuerpo femenino de la forma más bella y universalmente posible era uno de sus objetivos claros. Este fue el caso de Albinus, que “de una manera totalmente consciente intentó captar los detalles no de un cuerpo concreto, sino del Homo perfectus: un tipo universal e ideal”.⁷⁵ El siglo XVIII se caracterizó por tener representaciones sostenidas de valores que servían para producir y reproducir la imagen de feminidad y masculinidad. Inclusive, las elecciones de modelos para dibujar serán conscientemente seleccionados *ad hoc* a los gustos estéticos de los anatomistas. Siendo el caso del mismo anatomista, quien elegía esqueletos de piernas largas para hacer que su imagen de cuerpo masculino se ajustara al “Adán” de Alberto Durero en su “*Caída del hombre*”. O como Sömmerring, quien seleccionaba siempre “especímenes más perfectos y por lo tanto bellos”.⁷⁶ Gracias a estos esfuerzos, como el de Sömmerring, existe una insistencia en relacionar la anatomía femenina con una estética de la “Fémima perfecta” y que la ordenación jerárquica sobre las semejanzas corporales entre mujeres y hombres ha producido una ciencia androcéntrica. La ciencia decimonónica afirma que el desarrollo de la mujer se había detenido en un estadio evolutivo inferior al del hombre, lo cual significaría que está mucho más cercana a los niños y las niñas debido a que su cráneo es más grande en proporción a su cuerpo. Al final, los hombres son quienes contienen la semilla de la civilización y la mujer una pelvis grande como signo de reproducción y nada más.

Por último, es interesante la crítica que realiza la autora sobre la jerarquización que ha existido entre sexo y raza. Pone el ejemplo del anatomista Sömmerring, quien equipara el peso del cráneo de una mujer blanca con uno de un hombre negro, afirma

⁷⁵ Ibidem p. 290

⁷⁶ Ibidem. p. 293

que “el hombre negro es al hombre blanco lo que la mujer es al hombre en general”.⁷⁷ La visión androcéntrica supone que todo lo jerárquicamente inferior es feminizado. Por consiguiente, las desigualdades culturales (económicas, sociales, políticas, etc.) son consecuencia directa de las desigualdades(diferencias) anatómicas-biológicas.

Como hemos visto líneas arriba, el tratamiento del cuerpo femenino ha sido distinto al masculino, ya sea desde una mirada científica o estética, cuyo resultado es siempre el mismo: un discurso androcéntrico que favorece rasgos, habilidades corporales masculinas, mientras desvalora y minimiza los femeninos. Frente a ello, existen pensamientos alternos que ayudan a comprender lo corpóreo desde otras aristas. Tal es el caso del filósofo Gilles Deleuze, quien desafía nuestro entendimiento de cómo los cuerpos están organizados y no sólo eso, sino que reconceptualiza el cuerpo en formas que confrontan paradigmáticamente a la filosofía occidental. Muchos de los trabajos anteriores sobre el cuerpo se han orientado en el dualismo cuerpo/mente. En el sistema cartesiano, el cuerpo está posicionado en el lado pasivo mientras que la mente en la parte más activa. Deleuze, con intención de encontrar un concepto no dualista, mira en Spinoza una salida. El monismo filosófico insiste que todas las cosas (Dios/naturaleza, cuerpo/mente) están compuestas por una indivisible sustancia. De ahí que, tanto Deleuze como Guattari, se inspiraran para desarrollar la idea del “cuerpo sin órganos”⁷⁸ que posteriormente fue retomado por el pensamiento feminista.

En ese sentido, Deleuze trabaja por encontrar formas distintas de tratar al cuerpo desde lo sexual, por lo tanto, no presta atención a la distinción sexo/ género:

Instead of sex and gender he writes of the “intensive germinal flow” of biology, which gets organized in a range of ways. This is extremely important because, “difference is sexual, rather than gendered”.⁷⁹

Stark nos cuenta que para Deleuze el género no determina al sexo, sino al revés. Es decir, la diferencia sexual es el mecanismo generador de múltiples e infinitas

⁷⁷ G. Hervé, citado por Schiebinger, Londa (2004), ¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna. *Introducción* pp. 11-23 y Capítulo 7, *Más abajo de la piel: la búsqueda científica de la diferencia sexual*, pp 304

⁷⁸ La noción de Cuerpo sin órganos aparece por primera vez en su libro “Lógica del sentido” (1969)

⁷⁹ Stark, Hannah (2017), *Feminist Theory after Deleuze*, Bloomsbury Academic p. 66

combinaciones genéticas que se visibilizan en los cuerpos que cambian. El pensamiento del filósofo nos pone a pensar en la variedad de cuerpos en relación con la capacidad de producir múltiples identidades.

En cuanto a la parte social y cultural, Deleuze piensa que la organización de los cuerpos ha sido de manera mucho más arbitraria de lo que se piensa. Este pensamiento lo ilustra con la distinción de dos formas de organización social: a) sociedades primitivas, los cuerpos están organizados genéticamente por tribus y distribuidos con relación a códigos sociales. Y por el otro lado, en las sociedades capitalistas los códigos sociales no tienen mayor sentido. Nos dice Hannah Stark: “In this economic system in which exchange value is variable due to the abstraction of price, codes are not fixed and neither are patterns of exchange”⁸⁰

Así es que, el aporte de Deleuze es ver al cuerpo como una multiplicidad, compuesto por un sinnúmero de líneas que se cruzan en él, y a la vez lo conectan con otros cuerpos, en ese sentido, posee un agenciamiento cuando analiza las conjunciones, concatenaciones, conexiones, composiciones y movimientos que se generan en el área de vecindad entre los cuerpos.

Por otra parte, Judith Butler⁸¹, estudia la relación entre corporeidad y las estructuras de poder que configuran al sujeto. Según su enfoque, el género no es una entidad natural, lo que implica que no existe ningún criterio o razón intrínseca que justifique una relación directa o una reproducción entre el cuerpo y el género. El cuerpo, apunta Butler, no es más que un producto de un modelo heterosexual constitutivo, así que el sexo y el género son consecuencia y efecto de un discurso hegemónico que busca forzar una unidad que se huele artificiosa. El cuerpo como medio y como espacio, por consecuencia debe ser abatido y alterado para que emerja la cultura o nueva cultura.

Por tanto, las limitaciones y prohibiciones nacen desde una estructura y modelo hegemónico que debe ser resistido a través del establecimiento de nuevos

⁸⁰ Ibidem p.68

⁸¹ Butler, Judith. (2002) *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo* (1era. Edición) Buenos Aires, Paidós, 2002

significados culturales, de tal manera que el cuerpo es únicamente una representación imaginaria e inventada culturalmente, consecuencia del deseo. Así pues, el cuerpo es en realidad un constructo del discurso y de la normatividad sociocultural.

Ante un planteamiento de esta magnitud, en el cual el cuerpo, el sexo y el género se perciben como meros productos de determinaciones opresivas y restrictivas, Butler toma como propuesta de cambio la resignificación performativa. Se entiende por performatividad a las variaciones que se hacen en relación con los ideales, así pues, el paradigma dominante hace que el cuerpo se amolde a estereotipos heteronormativos, todo cuerpo que se distancie de aquel "ideal dominante" será interpretado como "anormal". Habitar un cuerpo no adherido a la expectativa cultural significa vivir en estado de censura y violencia simbólica, que niega su reconocimiento y presencia, y lo fuerza a entrar dentro de las categorías binarias y limitadas.

Además de lo ya establecido, Butler apunta que el poder heteronormativo lleva consigo una estricta jerarquía: varón es máspreciado que mujer, lo masculino significa lo primero y verdadero, lo femenino es el segundo sexo.

Sin embargo, a pesar de que la cultura incide sobre nosotros como una manera unidireccional de tratar a nuestro cuerpo, esto no significa que los individuos asuman imperativamente la dominación; Butler dice que, en realidad, en este escenario se generan mecanismos de resistencia, tensiones y malestares.

Por último, Butler aboga por la oportunidad de descalificar los cuerpos, poner en duda la categoría de sexo y deconstruir los roles de género, aceptando la diversidad en todas las expresiones corporales existentes, así como sus deseos y representaciones.

En los años setenta se notaron manifestaciones corporales que proponían "deshacer el género". Para Butler, el género es ese proceso a través del cual se construyen y se interiorizan las nociones de masculinidad y feminidad. La propuesta de la filósofa es "torcer" la forma en cómo se presentan los cuerpos:

Presentarse en formas que no podemos distinguir, ser un cuerpo para otro de tal manera que no pueda reconocermey, así, esté desposeído desde la perspectiva de nuestra propia construcción social. Debo

presentarme ante otros de incontables maneras, y de esta forma mi cuerpo establece la presencia en el espacio, es la acción: el ejercicio performativo ocurre solo entre cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el del otro⁸²

La nueva estética corporal se presenta con formas no reconocibles que no han podido ser reguladas. Es una visión que propone nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones, es decir, “estrategias de construcción del cuerpo y de la subjetividad en espacios marcados por la censura y la obligatoriedad del silencio”.⁸³

No obstante, una de las grandes problemáticas que surgen a raíz de las nuevas estéticas corporales es saber que algunos cuerpos se han visto amenazados por otros y que algunos cuerpos proliferen, visibilicen y ocupen cada vez más espacios más fácilmente que otros. Además, uno de los objetivos principales para el quehacer feminista sería aparecer y visibilizar corporeidades y prácticas precarias que por sus presencias fugaces se alejan de los circuitos oficiales y hegemónicos.

En tal perspectiva, la estética corporal femenina también cuestiona ciertos postulados anclados a la teoría iconográfica feminista, como la de Laura Mulvey sobre la prohibición del placer visual. Por ejemplo Garbayo apunta, citando a Amelia Jones, que el feminismo de Mulvey es un “feminismo antifetichista” y de “puritanismo del ojo”, ante ello, pone como alternativa crítica la performance de los cuerpos femeninos y feministas que rompen la prohibición crítico-masculinista del placer.⁸⁴ Pues es en realidad el problema central de las mujeres, por ejemplo, en el arte, no se tiene una agencia y su derecho a decidir cómo quieren presentarse o autorepresentarse.

Ahora bien, cuando pensamos en la estética femenina, de nuevo volvemos a un problema de orden común: ¿realmente existe una estética femenina? Sobre esto, Teresa de Lauretis nota ciertas contradicciones contundentes, ella escribe:

Si esta contradicción le resulta familiar a cualquiera que tenga aunque fuera una información muy vaga sobre el pensamiento feminista de los últimos quince años, eso se debe a que refleja una contradicción

⁸² Ibidem, p. 95

⁸³ Garbayo Maetzu (2016), Maite. Cuerpos que aparecen. Performance y Feminismos en el tardofranquismo. Editorial. Connni, P. 21

⁸⁴ Ibidem p. 87

específica del movimiento de las mujeres, quizá incluso constitutiva: una doble presión, un impulso simultáneo en direcciones opuestas, una tensión hacia lo positivo de la política o una acción afirmativa en pro de las mujeres como sujetos sociales, por una parte, y la característica negativa inherente a la crítica radical de la cultura burguesa, patriarcal, por otra. Se trata también de la contradicción de las mujeres en el lenguaje, en tanto hablamos como sujeto de discursos que nos niegan u objetivan a través de sus representaciones.⁸⁵

Ante la problemática de la representación estética femenina, Mulvey tuvo como propuesta “cambiar el contenido de las representaciones cinematográficas (para presentar) imágenes realistas de las mujeres”⁸⁶, así como también destruir el placer narrativo en el cine. No obstante, para Teresa de Lauretis, al dejar de lado u ocultar el placer femenino o peor aún, no tomar las identificaciones que las mismas mujeres pueden tener frente a una película que estrictamente no está dirigida para ellas, crecerá una paradoja.

La producción de nuevas imágenes autorepresentadas por mujeres abre la posibilidad de posicionarse como sujetos activos, y aquello es importante desde la arena política, no obstante, para la autora, también es necesario prescindir de la teoría dialéctica (hegeliano y lacaniano) del sujeto-objeto que ha sostenido los discursos estéticos de occidente, puesto que no reconoce la diferencia sexual asumiendo que el sujeto humano es “Hombre por naturaleza”. Esto sólo trae serios problemas, inclusive de corte metodológico, sin embargo, no significa que la teoría feminista no sea importante en los estudios de cine, al contrario: “la teoría feminista debería comprometerse particularmente con la redefinición de los saberes estéticos y formales en la misma medida en que el cine de mujeres ha estado comprometido en la transformación de visión”.⁸⁷

La transformación de visión implica un cambio subversivo de la estética en el cine, en otras palabras, la autora apela por una *desestización* del cuerpo femenino. Así pues, un cine de mujeres desde la desestización respondería a un nuevo lenguaje, un

⁸⁵ De Lauretis, Teresa.(1987) Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista. En Technologies of Gender. Essays on Theory Film, and Fiction. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, p.1

⁸⁶ Ibidem p. 1

⁸⁷ Ibidem. p. 3

lenguaje nuevo del deseo femenino que se opone a la destrucción u ocultamiento del placer visual de las propias mujeres.

Por ello se enfatiza, como lo señala Gabriela Aceves⁸⁸, que las mujeres artistas encargadas (deliberadamente o no) de crear nuevas auto-representaciones sean justamente las que hayan creado con sus obras nuevos géneros de archivos, los cuales habrían de surgir historias alternativas, y también, nuevos regímenes mediáticos y de visualidad, en los que las representaciones normativas del cuerpo femenino (estética y políticamente) estaban siendo impugnadas. Es decir, los medios y la forma en que vemos y lo que se permite ver (visualidad) intervienen estratégicamente en la producción y manifestación de esas relaciones de poder y en la generación de conocimiento. Así que el siguiente capítulo tiene como objetivo abordar la relación entre poder-género y visibilidad en los medios visuales, y cómo es que las nuevas expresiones de cuerpo en el arte femenino (y medios alternativos) ayudan a crear nuevos regímenes mediáticos que bien pueden utilizarse para el reclamo, denuncia de la violencia -simbólica- contra la mujer o, en última instancia, para pensar nuevas formas de imaginar a lo femenino.

⁸⁸ Aceves Sepúlveda, Gabriela (2021) "Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011", Bonilla Distribución y Edición S.A. de C.V.

Capítulo 2. Más allá de la reificación. El videoarte como forma de desocultamiento y creación expansiva.

Lo animal ha perdido lo orgánico tanto como la materia ha ganado vida.

Gilles Deleuze

Dentro del mundo de lo visual, el videoarte se concibe como una expresión de resistencia, alteridad y periferia frente a otro tipo de manifestaciones artísticas como puede ser el cine, cuyos contenidos en torno a los cuerpos suelen reforzar las relaciones de dependencia y subordinación de lo femenino frente a lo masculino. En esa perspectiva, el interés del presente capítulo es poner de relieve los alcances del videoarte como un medio para escapar del “régimen escópico” tradicional que impone un modo de presentar las imágenes y sus formas de apreciación, en este caso las relacionadas con la figura de la mujer.

Para ello se inicia con el examen de lo que representa, en términos visuales, el régimen escópico como un esquema de representación y entendimiento de lo que se mira a través de las imágenes en movimiento. Posteriormente, se analiza el videoarte desde una mirada semiótica a través de los aportes de Gilles Deleuze y Charles Peirce, quienes ofrecen un corpus teórico metodológico importante para otorgarle un tratamiento analítico a la performatividad de los cuerpos y su efecto en la significación estética del espectador. Por último, se resalta la relevancia del videoarte como una vía para dar cuenta de la complejidad del cuerpo femenino desde otras lecturas o miradas que se distancian del retrato convencional de la mujer.

2.1 Regímenes escópicos-semióticos: el videoarte como resistencia

Los estudios sobre el arte desde una perspectiva de género ayudan a desmontar bases hegemónicas que han perdurado a lo largo del tiempo. Bases epistemológicas "intocables" como el caso de la supuesta neutralidad y objetividad de la ciencia han sido finalmente tocadas. Los aportes de la teoría de Michel Foucault señalan el estrecho lazo entre poder y conocimiento, el cual cobra más sentido cuando los estudios de género visibilizan las relaciones asimétricas entre mujeres y hombres. En ese plano de análisis, si el conocimiento artístico está dominado por lo masculino, en consecuencia, todas las expresiones artísticas femeninas viven en lo periférico, es decir, en la opacidad del conocimiento.

Intentos por dar luz a la creación femenina podemos ubicarlos en las intervenciones feministas y su propósito por visibilizar el arte hecho por mujeres; otro intento es la forma en cómo las mujeres han sido representadas. Una nueva epistemología feminista, anclada a sus teorías, lucha por visibilizar imágenes que han prevalecido en un campo iconográfico de ocultamiento, mientras que otras han exigido de manera violenta ser vistas y consumidas por el espectador. Como vimos, los trabajos de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis han explicado de una manera profunda el rol que ocupan las mujeres en las imágenes. La primera señala que, desde el placer escópico, la mirada masculina consume y devora imágenes de mujeres. Así es que el cine, como los demás dispositivos, están al servicio del hombre. Por otro lado, Teresa de Lauretis, pone en entredicho los postulados de Mulvey, cuestiona si la mirada es realmente universal o, si en dado caso, tendríamos que pensar lo escópico como una serie de pliegues culturales, sexuales, raciales, económicos, etc.; todo ello para no caer en esencialismos de los que justamente los movimientos feministas quieren salir

Ahora bien, es necesario también poner sobre la mesa la forma en cómo se han estudiado las imágenes e inclusive ir más allá, es decir, ¿de qué depende que algunas imágenes sean mayor y mejor vistas que otras?, ¿por qué hay imágenes que son permitidas ser vistas y otras no?, ¿existe una relación fértil entre lo visible y lo cognoscible?, esto es, ¿podríamos aseverar que todo lo que se ve es también

“cognoscible”, o sea, que genera conocimiento? Y si es así, ¿cómo nos afecta (cognosciblemente) no ver aquellas imágenes?

Ante estos cuestionamientos, los estudios sobre las teorías escópicas podrían dar explicaciones más agudas. Para James Ray, los regímenes escópicos son “sistemas de visualidad generales contruidos por un aparato tecnológico político mediando el mundo aparentemente dado en un campo perceptual neutral.”⁸⁹ Debido a su supuesta neutralidad, no suelen ser cuestionados. Si recordamos el pensamiento bourdieuano antes mencionado, la dominación simbólica cobra más sentido, pues un régimen escópico en realidad es un orden visual que determina protocolos dominantes del ver, por tanto, el régimen escópico alude a una forma socialmente establecida de mirar, tanto en los modos de representación como en su entendimiento de lo visual. En ese sentido, el régimen no es inocente, pues se instauro en los hábitos, prácticas, deseos y dinámicas de poder dentro del ámbito visual. Adriana M. Moreno escribe: “la sospecha de que lo que el ojo percibe más que formas son significados, conceptos, pensamientos, todo esto bajo un orden del discurso, es decir, en una cierta episteme.”⁹⁰ Dicha afirmación es cierta, pues lo visual ha dominado la cultura moderna occidental, la construcción del campo escópico es cultural, el “ver” no es algo neutro, más bien, es una acción cultural y políticamente construida. Por tanto, nuestra pertenencia y participación de un régimen u otro depende de lo que conocemos y de lo que vemos en él.

Algo a subrayar es que los regímenes escópicos configuran los modos de ver, o sea, también regulan y habilitan qué se debe ver. Habrá imágenes que se habilitarían como verdaderas frente a las que no, esto trae consigo una naturalización/normalización de

⁸⁹ Chao, Luis Daniel. (2012) La visibilidad mediática de los soldados argentinos durante la Guerra de Malvinas en los diarios correntinos *Época* y *el Litoral*, en *De prácticas y discursos/ Universidad Nacional del Noroeste/ Centro de estudios Sociales*, p. 3

⁹⁰ Moreno, Adriana Marcela. (2017) *Visualidad y técnica: consideraciones sobre audiovisual amateur, dispositivos y vida cotidiana*. *El ornitorrinco Tachado* (en línea), (fecha de consulta 23 de julio de 2023), p. 49

una forma sobre la mirada y sobre los objetos de contemplación que determina una cultura. Si bien es cierto que cada época histórica establece y consolida una mirada predominante, también entendemos que los regímenes escópicos no son totalitarios, de hecho, la mejor forma de concebirlos es como terrenos en disputa. Así pues, los regímenes son oblicuos y pueden mostrar molestias y resistencias.

Siguiendo esta última idea, en el caso del arte prevalece un régimen que pone en opacidad imágenes que no permiten ser vistas, en él existen dispositivos estéticos que activan ciertas obras artísticas que dan paso a un estado conocido y aprobado a la consideración (iluminado) frente a otras artes no convenidas que expresan inconformidad con su vida alineada (opacidad). Por tanto, el arte subyugado al régimen escópico que disputa su visibilidad, también se presenta como una nueva política de la exposición, pues tiene como fin destruir valores estéticos y construir otros nuevos. Esto supone que una consideración de lo visual está asociada al disciplinamiento y al control de las sociedades, algo que Foucault ya había trabajado con el concepto de *Panóptico*⁹¹, sólo que el filósofo lo trató desde el disciplinamiento corporal y no desde el campo de lo visual.

En resumen, podríamos decir que el régimen escópico permea el mundo de las artes, existe una participación simbólica del poder institucional sobre la percepción del espectador que fortalece una cultura visual, la cual a su vez condiciona el estilo de vida de los espectadores a un dominio del campo de lo social por medio de una normalización del espacio visual. Además de caracterizarse por ser un régimen ocularcentrista, donde el mundo moderno es un fenómeno de “ver”, la preferencia visual está cargada hacia lo “bello”, es decir, a lo convencionalmente establecido como “bello”. Las nuevas tecnologías de visualización coadyuvan a que esas imágenes se propaguen más que las otras.

Ahora bien, si existe una relación entre imagen-dominio-cognoscibilidad, ¿podríamos afirmar que también existen regímenes semióticos?, es decir, ¿existen

⁹¹ Foucault, Michel.(1975) *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores.

disciplinamientos de las prácticas semióticas que configuran también el mismo principio de realidad?, Pablo Hupert diría que sí, sin embargo escribe:

Se acepta que los signos construyen mundo. No hay mayor debate sobre eso. La cuestión es que la forma de funcionar de los signos, su modo de producir, mundo y subjetividad, ha cambiado; si durante el siglo XX se hablaba más bien de lenguaje, de ideología, y después, con Foucault, se hablaba del discurso y su orden, creemos que hoy hay que hablar de imágenes, de algo así como un flujo de obviedad (López Petit, 2009) o un flujo imaginal (Hupert, 2010)⁹²

Lo que nos dice Hupert es que a diferencia de otros momentos históricos donde las restricciones visuales eran más evidentes y “controladas”, hoy en día podemos hallar una *proliferación de emisoras* que se alejan de lo normativo y, por tanto, las imágenes se alejan cada vez de los discursos universales para ceder a lo indefinido. Diapola, citado por Hupert, lo dice de esta manera:

Si hablamos de una inmanencia normativa, es porque en esas (nuevas formas expresivas de los vínculos entre personas) las normas de acción se producen como devenir de nuevos sentidos y nuevas sensibilidades y ya no como representación trascendente que constriñe a través de mandatos de tipo institucional.⁹³

Ahora bien, si hemos sufrido cambios de funcionalidad en los signos, es importante señalar más a detalle cuáles han sido esas variaciones semióticas, Hupert destaca dos tipos de regímenes semióticos, el representativo y el imaginal:

⁹² Hupert, Pablo. (2015) *Lo imaginal y la expresión: entre la conexión y el encuentro*, p. 1

⁹³ *Ibidem*, p.4

Tabla 2. El régimen representativo y el imaginario

<i>Régimen representativo</i>	<i>Régimen imaginario</i>
<ul style="list-style-type: none"> ● Una forma concreta de interpretar lo social mediante signos. ● Representación en forma de ideología o discurso. ● Las imágenes son representadas y se configuran como “imagen-materia” que es disciplinada y ordenada. ● Tiene una función coercitiva y restrictiva (dominio disciplinar) que configura también su propio principio de realidad. Como una representación objetiva y una verdad basada en la certeza. (ciencia). 	<ul style="list-style-type: none"> ● Proliferación de emisores multiplicados. ● Multi- realidades (aumenta planos de la realidad). ● Proponer a lo imaginario como forma no restrictiva que permite interpretar un mundo en constante cambio e impredecible mediante signos. Su organización deja de ser sistemática. ● La única condición para que exista nuevo elemento semiótico debe ser capaz de conectarse con otros dentro de esa red.

Elaboración propia con base en el texto “Lo imaginario y la expresión: entre la conexión y el encuentro” de Pablo Hupert (2015)

Esta idea señala que, si bien es cierto que estos regímenes se han caracterizado por poseer impactos de visibilidad (consensos visuales), también -gracias a la era tecnológica y cibernética- ha habido un desplazamiento de imágenes aceleradas y descontroladas. Esta posición de Hupert nos recuerda a los planteamientos del filósofo y sociólogo Jean Baudrillard realizados en uno de sus ensayos, donde nos dice que la proliferación de objetos y la disponibilidad libre a todos los signos trae consigo, paradójicamente, una sobresaturación, es decir; la ceguera:

Nada (ni siquiera Dios) desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación. Ya no un modo fatal de desaparición, sino un mundo fractal de dispersión.⁹⁴

El autor señala que la cultura de la modernidad produjo una explosión *orgiástica* total de lo real como de lo racional. Hemos pasado de la producción a la sobreproducción de los objetos, de mensajes, de imágenes, etc. En una cultura donde “todo se ha liberado”, el mundo se ha fractalizado, los valores (objetos, fenómenos, ideologías, etc.) irradian hacia todas partes, hacia todas las direcciones, hay una epidemia de

⁹⁴ Baudrillard, Jean. (1991). La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Ed. Anagrama

valor. En el caso del arte sucede lo mismo, se encuentra en la fase de una circulación superrápida y de intercambio imposible y ante esa liberación de formas, colores, concepciones estéticas y de estilos, se ha producido una estetización general.

Sin embargo, podemos afirmar que no todas las tecnologías de visualización tienen el mismo objetivo, existen algunas que no terminan por ser liberadas y, en ese sentido, desarticulan, desafían, provocan o simplemente resisten. Y muy a pesar de la existente proliferación, sobreproducción y liberación de objetos artísticos y de la sobresaturación de imágenes que circulan a diario, aún se puede pensar que esta supuesta liberación que apunta Baudrillard no es sinónimo de libre accesibilidad. Uno de los aspectos que no se toma en cuenta es la dominación simbólica que aún prevalece en nuestra cultura visual o artística. Es decir, lo importante no es saber si vivimos en una liberación o proliferación de objetos artísticos (saturación), sino más bien entender por qué a pesar de ello existen expresiones artísticas más deseadas que otras, es decir, debemos preguntarnos por qué aún prevalecen sólo algunas imágenes y videos (homogeneizados) en un algoritmo infinitesimal, por qué hay *trending topics* en redes sociales que acaparan los comentarios o imágenes virales recibiendo más atención que otras. Especialmente en el campo artístico ¿por qué hay obras artísticas que toman espacios museísticos frente a otras, aun teniendo presente que ya todos podemos ser creadores o artistas? Así que la libertad no puede confundirse con la toma de decisiones alternativas, es necesario remarcar el encuadre o algoritmo en el que nos vemos encasillados a diario. Dar luz a imágenes que resisten es una tarea ardua en la cultura visual, a propósito de esto, Gillian Rose escribe:

La ontología creativa del devenir se esfuerza incesantemente por ir más allá de las meras fijaciones superficiales asociadas con lo “real” en un esfuerzo por montar un discurso conceptual capaz de transportar fuerzas impersonales pre-individuales, energías, flujos, corrientes y sensaciones que las situaciones socio históricas reales ocultan, cosifican y domesticar dentro de órdenes racionales, sistemas y patrones estereotipados de representación e inteligibilidad⁹⁵

⁹⁵ Rose, Gillian. 2019. Metodologías Visuales. Translated by Isabel Garnelo. N.p.: DISSET EDICIO. p. 49

Siguiendo a Rose, una ontología creativa del devenir bien podría ser el dispositivo del video-arte, que, a pesar de ser un medio audiovisual de aparente acceso, aún es territorio oculto y poco conocido dentro del campo cultural. Una de las posibles razones sobre el estado oculto del videoarte podría ser el hecho de que su medio expresivo sea justamente el video y no el cine. Philippe Dubois apunta que el video es esa *anciana reciente* que:

...está situado entre el cine, que la precedió masiva e incomparablemente, y la imaginería infográfica, que rápidamente la desbordó - como si el video no fuera más que un paréntesis, frágil y transitorio, marginal, entre dos universos de imágenes desde todo punto de vista fuertes y decisivos.⁹⁶

El video ha sido tratado como un sufijo de algo más, un dispositivo dependiente, un anexo, un complemento, es decir, lo que está instalado periféricamente. El videoarte, nos cuenta el autor, oscila entre el arte y la comunicación, sin embargo, esto no debería ser un adjetivo de debilidad, en dado caso, el videoarte es “la misma fuerza de lo débil”.

Por su parte, Hito Steyerl habla del videoarte como *imágenes pobres*, imágenes de mala calidad con una resolución subestándar que tienen desventaja con las imágenes de calidad. La artista escribe: “obviamente, una imagen de alta resolución tiene más brillo e impacto, es más mimética y mágica, más escalofriante y seductora que una pobre. Es más rica, por así decirlo”.⁹⁷Entonces, una imagen pobre queda no sólo fuera del espectro visual debido a su poca atracción, sino que además queda liberada de las criptas del cine. Y es precisamente en esto último donde se desea enfatizar; las *imágenes débiles* (Dubois) y/o *pobres* (Steyerl) poseen cualidades transformadoras que ponen en tensión aquellas imágenes que circulan visiblemente en un régimen escópico. Esta liberación mencionada por Hito hace movilizar imágenes creando una economía de imágenes alternativas, desde lo *underground*, que resisten a un mundo corporeizado y capitalizado, dando vida y luz a lo que se suponía muerto, la circulación de imágenes pobres “alimenta tanto las cadenas de montaje mediáticas capitalistas

⁹⁶Dubois, Philippe (2001) Video, Cine, Godard. Buenos Aires. Libros Rojas. Selección “Video y teoría de las imágenes “en Medios Expresivos 2, Cátedra Feller. Diseño Gráfico, FADU/ UBA p.31

⁹⁷ Steyerl, Hito (2014) Los condenados de la pantalla. Caja negra, 1a ed. Buenos Aires, p. 35

como a las economías audiovisuales alternativas. Junto con una gran cantidad de confusión y estupefacción, también posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto.”⁹⁸

Con ambas ideas (Dubois y Steyerl), se llega al acuerdo en que estas imágenes presentan rupturas con la imaginería tradicional, el videoarte como propuesta híbrida está llena de imágenes inciertas que escapan a las formas estáticas de narración. Pareciera ser que se abre la puerta a entender que el video no sólo es una herramienta tecnológica de uso comercial, sino también un medio que extiende la posibilidad a la creación artística que desea comunicar algo más allá de la mera reproducción de lo real.

Conviene recordar que fue en los años sesenta cuando un grupo de artistas vanguardistas comenzó a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos. Este grupo estaba convencido de que se puede ser artista y, a la vez, arquitecto, diseñador o industrialista. Ocurre en 1962, un arquitecto y diseñador llamado George Maciunas expone sus obras artísticas en una galería y en una revista llamada *Fluxus*⁹⁹. Tanto la exposición como la revista no obtuvieron éxito alguno, sin embargo, la tenacidad de Maciunas logra la realización de un festival en Wiesbaden en Alemania. El objetivo: presentar todos aquellos artistas y compositores que habían participado en la revista, el festival se hizo llamar *Fluxus*. Fue así como poco después la prensa alemana comenzó a nombrarlos *Grupo Fluxus*. Entre los artistas pertenecientes encontramos a Wiesbaden, Dick Higgins, Alison Knowles, Arthur Kopcke, George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patternon, Karl Erik Welin, Emmet Williams y Wolf Vostell. Pero, ¿qué es *Fluxus*? Dick Higgins rechaza la idea de ubicarlo como un conjunto específico de personas, en cambio escribe: “Fluxus no es episodio en la historia ni un movimiento artístico; es una manera de hacer las cosas, una tradición y una forma de vivir y morir”.¹⁰⁰ Así que reducirlo a fechas o contextos específicos (como pensar que Fluxus nace con el festival y muere cuando fallece

⁹⁸Steyerl, Hito (2014) Los condenados de la pantalla. Caja negra,. 1a ed. Buenos Aires, p. 44

⁹⁹ Schiebinger, Londa (2004), ¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna. *Introducción* pp. 11-23 y Capítulo 7, *Más abajo de la piel: la búsqueda científica de la diferencia sexual*, pp

¹⁰⁰ Ibidem. p. 11

Maciunas), es acotar su propósito filosófico. Fluxus nace y evoluciona junto con la intermedia, el uso de técnicas o tecnológicas que tenían un fin de corte artístico-filosófico. No obstante, no queda exento de que algunos artistas únicamente se enfocaran en arreglos técnicos y no en las repercusiones filosóficas, quienes obtendrían obras espectaculares, pero también muy superficiales, este fue el caso del artista Marcheschi,¹⁰¹ que le restaban sentido y dignidad a las obras. Podemos decir que *Fluxus* se caracteriza por tener enfoques sencillos y modestos, pero no simplistas, como el mismo nombre lo apunta, la intención es mostrar a través del arte un fluir del tiempo, pero no desde una visión lineal, sino más bien desordenada, renunciando al mundo de las esencias. Es probable que no haya una claridad sobre qué es Fluxus, sin embargo, se sabe cuál fue razón de ser: “Fluxus configura un espacio en el que se ponen a prueba nuevos modos de pensar la comunidad y la individualidad en un momento en el que ambos conceptos están fuertemente capitalizados por regímenes políticos opuestos y cuyo gesto de amenaza no era en absoluto una impostura.”¹⁰² Esto último nos recuerda la introducción del manifiesto Fluxus que realiza Maciunas:

...para justificar el estatus elitista, profesional y parasitario del artista en la sociedad, debe demostrar la indispensabilidad y exclusividad del artista, debe demostrar la dependencia del público con respecto a él, debe demostrar que nadie más que el artista puede hacer arte.¹⁰³

Esta posición desafía y plantea cuestiones del estatus de la obra artística, del rol del artista, de su medio, del arte como institución. De una manera burlesca interroga toda aquella cultura seria, como oposición radical al arte establecido, se rehúsa a toda clase de arte autoritario y “virtuoso” cerrado en una técnica y sí apoya un arte que se mueve libremente entre música, poesía, teatro, vídeo, es decir, de cualquier forma de expresión.

En Fluxus existen doce ideas fundamentales¹⁰⁴, en 1981 Dick Higgins escribió una lista de nueve criterios que juzga principales o centrales. Friedman añade otros tres a

¹⁰¹ Ibidem. p. 14 - 15

¹⁰² Consulta: <http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2018/10/Arte-Hoy-FLUXUS.pdf> , p. 9

¹⁰³ Consulta: <http://accionescomunessevilla.blogspot.com/2013/11/manifiesto-artefluxus.html>

¹⁰⁴ Friedman, et al. (2016) Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances. Fundación Jumex Arte Contemporáneo.

su lista, que son nociones parecidas a los originales, sólo que cambia algunos términos. A continuación, se presenta un mapa mental sobre estos criterios:¹⁰⁵

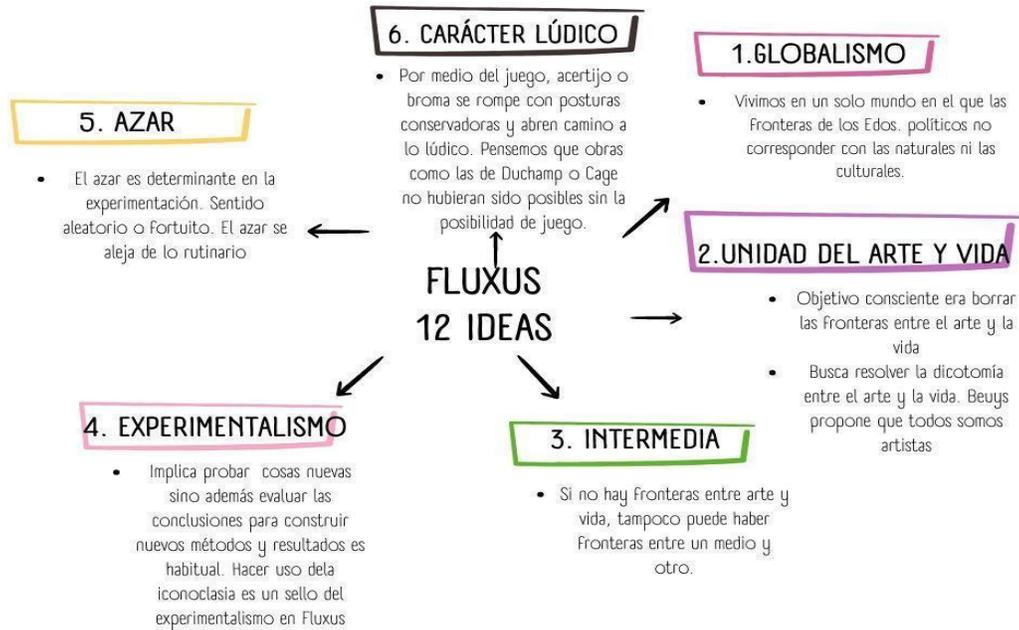


Imagen 1. Fluxus 12 ideas. Friedman (2016)



Imagen 2. Fluxus 12 ideas. Friedman (2016). Continuación

¹⁰⁵Elaboración propia, información tomada del libro Cuaderno de ejercicios. Eventos, acciones y performances de Ken Friedman, et al.

Fluxus ganó la exclusividad debido a sus posibilidades en el manejo del aparato como la manipulación de las propias producciones videográficas. Es importante reivindicar a Fluxus debido a la gran influencia que tuvo en la posteridad, se reconoce al movimiento como un símbolo, pues no es sino gracias a este que muchos artistas han logrado producir un discurso propio, sin reglas de por medio que los condicione a hacer arte de “buen gusto”.

Ahora bien, la primera utilización del video con un propósito creativo o experimental fue en el año 1965 a través del coreano Nam June Paik (integrante de Fluxus), quien usó el primer video recorder portátil para grabar un recorrido en taxi por las calles y avenidas de Nueva York, para después presentarlo en televisión, primero fue proyectado en un café y después en una galería de arte.¹⁰⁶ Del mismo modo, no debemos ignorar a la artista Shigeko Kubota, una de las pioneras del videoarte. Como apunta Gabriela Aceves: “su carrera artística, como la de muchas otras artistas, se ha visto ensombrecida por la su pareja, Nam June Paik (...) también es una de las pocas mujeres reconocidas oficialmente como integrante de Fluxus y acreditada como una pionera que experimentó y acuñó los términos *videoinstalación* y *videoescultura*”.¹⁰⁷

Debemos tomar en cuenta el uso que hacen los artistas del video constituye una parte fundamental para el arte contemporáneo que repiensa los medios y los pone en evidencia, es decir, por medio del videoarte se busca también la reflexión sobre la técnica y los efectos de su mediación. Y si bien es cierto, como apunta Bracamonte Ocaña,¹⁰⁸ que existe una indeterminación técnica y semántica en el videoarte, de carácter híbrido, ambiguo, indefinible, atemporal, antinarrativo, lúdico, experimental y paradójico, es justamente su carácter híbrido lo que pone en continua evidencia las creaciones/intervenciones mediáticas, ambivalencia que también es relevante en el

¹⁰⁶ Friedman, Ken, et al. Cuadernos de ejercicios. Eventos, acciones y performances

¹⁰⁷ Aceves Sepúlveda, Gabriela (2021) “Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011”, Bonilla Distribución y Edición S.A. de C.V., p.350

¹⁰⁸ Bracamonte Ocaña, Mario Alberto (2020). Estructuras narrativas del videoarte. El Ornitotrinco Tachado. Revista de artes visuales, [S.I.], n. 11, enero. 2020. ISSN 2448-6949. Disponible en: <<https://ornitotrincoachado.uaemex.mx/article/view/12803>>. Fecha de acceso: 21 abr. 2022 doi: <https://doi.org/10.36677/eot.v0i11.12803>.

quehacer artístico. Como apunta Pech, citando a Zapett: “ante el desarrollo de una cultura tecnologizada, pragmática y nihilista, el videoarte expresa nuestra contemporaneidad como experiencia de mundo en los fenómenos de desterritorialización, fragmentación y descentración”.¹⁰⁹

Así pues, el videoarte tiene una hibridación técnica y una emisión de conceptos abiertos unas veces a la interpretación y, otras tantas, a la desestabilización del entendimiento del espectador, una desestabilización contestataria. El videoarte se presenta como alternativa del cine y apuesta por imágenes de forma irregular.

Laura Rosseti afirma que “después del uso del video, se llegaría a la creación de ambientes constituidos por varios monitores, donde el espectador podía encontrarse en múltiples estímulos sensoriales.”¹¹⁰ Se piensa que el videoarte también tiene la intención de ofrecer nuevos modelos artísticos que provocan y se enfrentan a las normas y convenciones del arte institucional, como el caso de los artistas del movimiento Fluxus que utilizaron medios de humor subversivos donde el arte novedoso de acción no establecía límites entre happenings, conciertos, performances y videos.

Como apunta Santiago Torrente Prieto, citando a Bill Viola, el videoarte es un “sin comienzo/sin dirección/sin duración”¹¹¹, por lo tanto, el videoarte se asemeja a la mente, no sólo por esa capacidad de poder almacenar y capturar información e imágenes, sino porque también “supone la capacidad de pensamiento, dando rienda suelta a la imaginación donde la intervención de técnicas, conceptos, estéticas y sobre todo autorreflexión, hacen de éste un inter-medium híbrido.”¹¹² No hay duda de que el argumento por excelencia es la imagen y que es a partir de ella que el proceso de construcción de sentido logra tejer relaciones intertextuales, por tanto, el videoarte propone ver a la imagen como un texto, una imagen que puede leerse a partir del

¹⁰⁹ Pech, C. Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales vol. 48 no. 197, México may/ago 2006 Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182006000200095 Pp. 56

¹¹⁰ Rosseti, Ricapito, Laura, “*Videoarte: herencia histórica. Del cine experimental al arte total*”. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 2011, pp,100

¹¹¹ Torrente Prieto, Santiago, “La Sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte.” para consulta: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n52/n52a02.pdf>, p.20

¹¹² Torrente, Prieto, Santiago, “*La Sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte.*” para consulta: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n52/n52a02.pdf>

complejo mecanismo que es el conocimiento. Este tejido epistemológico logra establecer una sutura con el imaginario (herencia del Renacimiento y del cine), pues esta tecnología ofrece simultáneamente imágenes y sonidos en movimiento, además de que el sonido y las imágenes pocas veces están cargados con efectos de realismo. De modo que el videoarte, nos cuenta el autor, es una expresión posmoderna porque está fuera de los límites institucionales y se propone como algo que va en contra de la misma institución y del arte tradicional. El videoarte es revolucionario e independiente:

En el videoarte, los niveles de abstracción llegan a ser tan altos, que cada plano junto con su campo visible es completamente independiente de su antecesor y/o sucesor, si es que hipotéticamente llegasen a existir. Cada imagen entonces se eleva como unidad autónoma de significación, debido a la experimentación plástica o conceptual propias del videoarte, haciendo que ciertas imágenes posean incluso una relativa autonomía semántica (...)¹¹³

Así que el videoarte provoca la acción de expandir nuestra mente en un espacio de confluencia, en contradicción de lo que se puede medir y habitar por el cuerpo, es decir, genera nuevas relaciones espaciales. A su vez, nos dice Sergio Roncallo, es un espacio de resistencia y de experimentación, por un lado, porque propone rupturas con lo banal y lo masivo, propio del discurso televisivo y, por el otro, porque abre camino a los usos más inesperados de los dispositivos electrónicos.¹¹⁴

Con la democratización y accesibilidad del video, se tuvo una incidencia en el espacio doméstico, ya que cualquier sujeto podía ser registrado en actividades de la vida cotidiana, el actor se ve como persona natural que responde a conductas espontáneas, no posee técnicas ni métodos para actuar, pues no actúa para el público (lo que sí sucede con el cine o el teatro), ni para la cámara.

Torrente Prieto, citado por Roncallo, menciona la alienación provocada por los medios masivos, como el cine y la radio, según lo planteado por Adorno y Horkheimer, ya que al actor o actriz se les ve como una función producto-mercantil y se deja de lado a la

¹¹³ Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós. P. 242

¹¹⁴ Roncallo, Sergio. *“El video(arte) o el grado Lego de la imagen, en Signo y Pensamiento”*, vol. XXIV, núm,47, julio-diciembre, 2005, pp. 135-149, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

persona, generando una tergiversación, “una enajenación entre el cuerpo físico, el cual se convierte en mercancía o un recurso estilístico”.¹¹⁵

De esta forma, el actor, la narración o relato, puesto en escena y montaje abandona una estructura formal tradicionalista, pues como se sabe, los actores han sido ese medio por el cual es posible la identificación del espectador con la obra artística que está siendo contada.

2.2 El videoarte como un rizoma: la posibilidad de pensamiento

Regularmente cuando se quiere analizar el lenguaje del videoarte solemos buscar salidas y apoyos en lo cinematográfico, si bien es cierto que ambos comparten algunas características como el uso de la cámara, las proyecciones, el montaje, el uso del sonido, etc.; en este apartado se intentará dar algunos puntos de inflexión que podrían servir para pensar al videoarte y a su lenguaje lejos del cine, todo esto con la única intención de buscarle un lugar propio.

A propósito de los actuales debates que discuten una evidente crisis de representación en lo audiovisual y la degradación sobre la “orientación en la imagen”, Georges Didi-Huberman escribe:

Pero la imitación, como es bien sabido, no hace más que ir de crisis en crisis (lo cual no significa que haya desaparecido, que se encuentre caduca o que ya no nos concierna). Así, habría que saber en qué diferentes sentidos arder representa hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, o mejor aún, una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar de la cultura visual: algo que, por consiguiente, apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología.¹¹⁶

Se propone al videoarte (imagen que arde) como alternativa iconográfica ante tal crisis, Narcisa Hirsch, citada por Cangini, dirá en su texto *Acerca del videoarte experimental* que las imágenes experimentales son poéticas y, por tanto, anárquicas porque:

...despoja a la imagen de la historia de los simples “asuntos” [...], de la cuerda que es el argumento con el cual pasamos por los abismos de la luz en

¹¹⁵ Ibidem pp.21

¹¹⁶ Didi- Huberman, Georges. (2012) “Arde la imagen”, Ediciones Ve S.A. de C.V. p. 9

movimiento que amenazan con desbordar nuestro inconsciente y arrastrarnos a lugares peligrosos y temidos. Hay un miedo a un ritmo.¹¹⁷

Apelar a lo poético es hacer presente los cambios y aquellos desbordamientos inconscientes que ya advierte Hirsch, principalmente en imágenes que se presentan de manera anárquica, subversiva y/o sacrílega. Orientarse en las imágenes significa, en cierto grado, perderse en ellas; tratar de dominarlas o imponerlas no valdría la pena.

El hallazgo poético en las imágenes es probablemente uno de los sentimientos más enriquecedores para cualquiera, pues este hallazgo trasciende lo bello (como síntoma de placer) y permite, más bien, alcanzar la unidad de todas nuestras capacidades. Tal como lo pensaba Charles S. Peirce, no se puede concebir al arte sin la *poiēsis* (creación, producción), pues lo otro sería únicamente ornamental.

Pero ¿qué es lo creativo en el arte para Peirce?, Sara Barrena nos dice que es: “aquello nuevo, inteligible, original y que, como todo, es un signo, aunque un signo con unas peculiaridades características”.¹¹⁸ Pues bien, veamos cuáles son esas particularidades y por qué estas ideas pueden servir de soporte a la noción de videoarte que proponemos en este trabajo.

En primera instancia, destacar que lo creativo para Peirce está estrechamente ligado con la capacidad de generar nueva inteligibilidad. Por ello, lo novedoso es un elemento clave en la creación. No debemos confundir lo novedoso con la diferencia, “hace falta por tanto algo más radical que lo haga nuevo: hace falta una diferencia en su inteligibilidad”,¹¹⁹ así que lo importante en un objeto artístico para Peirce reside en la capacidad que posee para llegar a éste a través del conocimiento. Por otro lado, lo novedoso tiene una relación estrecha con lo tradicional, es decir, para saber que un objeto artístico es novedoso debe existir una referencia de lo antiguo, se necesita del signo tradicional o antiguo para que lo novedoso logre expresarse, de otra manera no

¹¹⁷ Cangi, Adrián. (2008) “Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino.” Revista hambre (septiembre 2013). Texto publicado en Historia crítica del video argentino, Jorge La Ferla (comp), Buenos Aires, Malba/ Fundación Telefónica, p. 2

¹¹⁸ Barrena, Sara. (2015) “La belleza en Charles S. Pierce: origen y alcance de sus ideas estéticas”, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona, p. 164

¹¹⁹ Ibidem. p. 164

sería posible, “el pensamiento creativo debe ir más allá de los límites del conocimiento pasado”.¹²⁰

Además de lo novedoso y lo inteligible, un objeto artístico también debe ser original, dice Barrena: “algunos la han definido como la capacidad de hacer conexiones de algo que antes no estaba conectado de ese modo”,¹²¹ pero la originalidad también puede residir en un sello personal, es decir, “en todo aquello que en lo que uno puede reconocerse a sí mismo (...) con esa capacidad de expresión”.¹²² Además de lo antes mencionado, hay que dejar claro que para Peirce el objeto artístico es un signo que puede clasificarse de varias maneras, aquí sólo nos enfocaremos en el signo en función del objeto y el modo en que lo representa, de acuerdo a Peirce, el signo puede ser:



Elaboración propia con base en el texto: “La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas”

Para Peirce, el icono es importante porque a través de éste se logra la comunicación, dicho por él: “la única manera de comunicar una idea directamente es mediante un icono y todas las maneras indirectas de hacerlo deben depender, para ser establecidas, del uso de un icono”.¹²³ Debido a la conexión de semejanza (de cualidades) entre el icono y sus objetos, pueden ser sustituidos por completo por estos últimos y difícilmente ser distinguidos entre sí.

¹²⁰ Ibidem. p. 164

¹²¹ Ibidem. p. 165

¹²² Ibidem. p. 166

¹²³ Peirce, C. Sanders, (1974) “La ciencia de la semiótica”, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 30

Ahora bien, Peirce clasifica al signo icónico en tres grupos: imágenes, diagramas y metáforas. El grupo que más interesa -y en el que nos enfocaremos debido a su capacidad para explicar imágenes como las del videoarte- es el *icono metafórico*, el autor señala que el signo es el “que representa el carácter representativo de un Representamen representando un paralelismo en alguna otra cosa son metáforas”.¹²⁴Aunque esto último podría ser confuso en su comprensión, lo que Peirce trata de decirnos es que el signo metafórico ya no tiene necesariamente semejanza entre el objeto y su Representamen, dicho por él, citado por Shekoufeh Mohammadi :“hay muchos diagramas que no se parecen, en su aspecto visible, a sus respectivos Objetos; el parecido se produce únicamente entre las relaciones de sus partes entre sí”.¹²⁵ La metáfora transforma una semejanza en un paralelismo que no depende necesariamente de una experiencia directa de similitud. De hecho, puede surgir de la desemejanza o incluso de la negación de la semejanza inicial.

Lo interesante de este icono no es sólo su falta de semejanza entre el objeto y su representamen, sino que además posee la capacidad de “aportar algo nuevo en el sentido del descubrimiento de nuevas verdades o, mejor dicho, de nuevos aspectos de verdades existentes”¹²⁶, en ese sentido, el icono metafórico es el más abductivo de todos. La abducción es el proceso mediante el cual se llega a una conjetura (lo que Peirce primero llamó hipótesis) que da ciertas explicaciones a partir de la descripción y/o análisis de fenómenos o hechos, por tanto, la abducción es vital para la transformación o extensión del conocimiento.

Este proceso cognitivo no sólo podemos dejarlo en el área de las ciencias, también podemos pensarlo en el campo artístico. Como bien lo apunta Sara Barrena, “la metáfora presente en el arte es creativa y la creatividad va a venir de la mano de la abducción”.¹²⁷Tomando en cuenta lo antes expuesto sobre la creatividad artística (inteligible, original, novedoso), es imprescindible la abducción ya que abre la

¹²⁴Ibidem p. 46-47

¹²⁵ Mohammadi Shirmahaleh, Shekoufeh (2016) “Sintiendo la palabra. Contextos lingüísticos y literarios del icono metafórico”, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. p. 14

¹²⁶ Ibidem p. 15

¹²⁷ Barrena, Sara. (2015) “La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas”, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona p. 201

posibilidad de hallazgos o descubrimientos creativos que “concede al sujeto un máximo de libertad para explicar verosímilmente lo inexplicable, sin más límite que el de la imaginación”.¹²⁸

Si el icono metafórico “va de la mano” con la abducción, entonces la creación de nuevo material conceptual está presente, “la producción de iconos, de hecho, se sitúa en la semiosis infinita, en la idea de que un signo es siempre el signo de otro signo”.¹²⁹ Es decir, buscar esos paralelismos de aquello “otro” que no se asemeja al objeto es tarea ardua de revelaciones infinitas, por tanto, no debemos dejar de lado que en este tipo de icono existe la posibilidad de múltiples y variadas interpretaciones para una misma metáfora. El interpretante encargado de crear un sentido, una interpretación por la metáfora no para la búsqueda de la Verdad (algo que para Peirce es inaccesible), sino más bien para crear su propia manera de presentar la realidad. El icono metafórico es “un signo más desarrollado que su Objeto. Es decir, que va más allá del Objeto, y no se limita a las cualidades predeterminadas de su Objeto, en cuanto se refiere al Objeto Inmediato”.¹³⁰ En ello hay una aportación epistemológica, no obstante, esto también dependerá de la interpretación de dicho signo.

Cuando una metáfora, nos cuenta Mohammadi, se interpreta de una misma manera por diversos intérpretes en un mismo contexto, entonces se simboliza, es decir, se vuelve “común”, desde ese instante deja de ser una metáfora viva y se convierte en un símbolo metafórico. Las imágenes del videoarte se acercan mucho más a la idea del icono metafórico que al símbolo por su fuerza expansiva y dinámica. Se propone verlas como metáforas creativas que se auto-representan con nuevos aspectos de realidades o como imágenes reveladoras de nuevas realidades y experiencias estéticas.

Por lo antes expuesto, se puede tratar al videoarte como territorio amenazador, creador de imágenes que rompen con la imaginería tradicional (lo novedoso, original en Peirce) que “desintegra y destruye las visibilidades comerciales (...) como una anti-

¹²⁸ Ibidem p. 202

¹²⁹ Mohammadi Shirmahaleh, Shekoufeh (2016) “Sintiendo la palabra. Contextos lingüísticos y literarios del icono metafórico”, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. p. 25

¹³⁰ Ibidem p. 32

televisión que asimila todos los lenguajes y crea los propios,¹³¹ como un icono metafórico (Peirce) que vive en lo imaginal (Hupert). Y que a diferencia del cine tradicional, nos dice Roncallo, se presenta como: a) el tradicional cuasi litúrgico uso del espacio (oscuro, envolvente) que crea el cine en relación con el espectador, b) la impresión de “realidad”, hace creer en el espectador una falsa objetividad de la realidad, c) los géneros tradicionales de representatividad del cine y el acatamiento de la narratología, d) la proyección de identificación psicológica/emocional del espectador con los personajes o la narración; el videoarte por el contrario, se presenta como una propuesta híbrida y llena de espacios de incertidumbre y renuncia a los parámetros establecidos. El videoarte no cuenta, simplemente muestra y sólo así podemos ubicarlo en una postura remota al cine porque:¹³² a) se acerca a temas de la vida cotidiana, b) no existe intervención escénica entre el objeto y la cámara, c) existe una hibridación entre formatos e influencias, d) no existe una distinción clara entre contenido y forma, y por último e) la construcción narrativa se presenta fragmentada, dispersa en el tiempo y en el espacio. Así pues, el videoarte escapa a las formas estáticas de narración, posee una fuerza veloz en sus imágenes, lo que da la sensación de no narración, de una mera expresión de sentimientos, intenciones o hechos. Asimismo, la temporalidad pierde el sentido lineal tradicional “que transmite una cierta idea de descentramiento y esquizofrenia”.¹³³

En función de las ideas expuestas líneas arriba, se propone pensar al videoarte como un *rizoma*, es decir, como una red desordenada de elementos visuales donde el artista tiene la libertad de elegir técnicas y tecnologías. El rizoma pensado como categoría estética enunciada desde una crisis del orden moderno de representación ayuda a entender mucho mejor los fines artísticos del videoarte.

¹³¹ Disponible en: <http://cuadernos música y artes.javeriana.edu.com/>. Código SICI:1794-6670(201301)8:1<103:VIDEOA>2.0.TX;2-

¹³² Tomado del texto de: Roncallo, Sergio. “*El video(arte) o el grado Lego de la imagen, en Signo y Pensamiento*”, vol. XXIV, núm,47, julio-diciembre, 2005, pp. 135-149, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, p.88

¹³³ Roncallo, Sergio. “*El video(arte) o el grado Lego de la imagen, en Signo y Pensamiento*”, vol. XXIV, núm,47, julio-diciembre, 2005, pp. 135-149, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, p.88

Para ello hay que dar paso a lo que el propio Deleuze y Guattari entienden por rizoma: En *Rizoma. Introducción*,¹³⁴ se ofrece una explicación detallada de este concepto-metáfora, inspirado en sistemas o estructuras de plantas subterráneas con un eje horizontal. En estas plantas, los elementos como raíces, tallos o ramas no siguen una jerarquía vertical de subordinación, lo que ilustra la naturaleza no jerárquica y flexible del rizoma botánico. A este modelo se antepone el “arborescente”, donde el crecimiento de hojas tiene una base raíz, un tronco y hojas claramente jerarquizadas que visualiza la organización dicotómica, dándole mayor importancia a lo altamente visible, dejando de lado lo que no es perceptible por el ojo humano (por ejemplo, las raíces mismas):

El árbol- raíz en tanto que imagen del mundo- cosmos no cesa de imitar su bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva, como el arte clásico, inspirado por la teoría de mimesis, imita la naturaleza a partir de una unidad superior, de centro, haciendo sus calcos y fotos. Esa imagen arborescente jamás ha comprendido la multiplicidad y la diferencia del “mundo que ha perdido su pivote”, del mundo-caos que exige el otro modelo para describirlo- el rizoma. De aquí se hacen llamados: “Haced rizoma y no raíz.”¹³⁵

Deleuze y Guattari enlistan ciertas características propias de la manifestación rizomática¹³⁶:

- *Principios de conexión y de heterogeneidad*: el rizoma conecta con otro punto cualquiera ya que las conexiones son posibles gracias al azar y a su heterogeneidad. A diferencia de la imagen-árbol que invoca una lógica binaria con conexiones que obedecen a un “orden intrínseco” y a una homogeneidad.
- *Principio de multiplicidad*: el rizoma se multiplica y no deja reducirse a Uno, no está hecho de unidades sino de un vasto número de dimensiones. Tampoco tiene principio ni fin, siempre está siendo (en un devenir), es decir, está en medio, entre las cosas, es un intermezzo.

¹³⁴ Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Rizoma*. Editorial Fontamara

¹³⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1988) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Pre-Textos, p. 31.

¹³⁶ Deleuze, G. y Guattari, F. (2014) *Rizoma*. Editorial Fontamara, p. 30-45

- *Principio que establece rupturas significativas*: el rizoma está sometido a líneas de fuga que siempre apuntan a direcciones nuevas, no hay imitación ni semejanza entre un ser y otro, sino surgimientos a partir de dos seres diferentes o heterogéneos, una línea de escape que ya no puede ser atribuida o sometida a un referente alguno.
- *Principio de cartografía y de calcomanía*: el rizoma no obedece a un modelo estructural de reproducción y procedimiento mimético (como podría ser el caso de una fotografía, grafismo, dibujo, etc.), por el contrario, el rizoma se asocia más con un mapa, un sistema abierto y susceptible a las modificaciones. Puede ser modificado y adaptado a distintos montajes, pues no responde al modelo representativo del mundo, opresivo y normativo, sino más bien al modelo productivo y experimental.

Podemos afirmar que el videoarte posee un comportamiento rizomático porque emite narraciones de toda índole, multisemánticas que originan un hipertexto,¹³⁷ es decir, es una ventana que permite mirar fuera de la cultura dominante, ampliando nuestra percepción y auto-conocimiento. La realización visual-espacial que plantean muchas de las obras en el videoarte es un ensamblaje pensado como una simbiosis. De ahí que los autores señalen que sea el arte contemporáneo el que está mucho más cerca al modelo rizomático -pues se sitúa entre lo abstracto y lo no figurativo- y más alejado de los modelos artísticos “realistas”, así que el videoarte como rizoma disloca las representaciones preexistentes al presentarse como heterogéneo, abierto y dinámico. Aunque esto puede ser un arte de laberintos por no tener un hilo conductor que lleve a algún lugar en específico al espectador y que por ello pueda ser un arte incomprensible o incluso rechazado, el modelo rizomático en el videoarte como propuesta puede llegar a ser una herramienta conceptual para entender las rupturas

¹³⁷ Bracamontes Ocaña, Mario Alberto. Estructuras narrativas del videoarte. El Ornitorrinco Tachado, [S.l.], n. 11, ene. 2020. ISSN 2448-6949. Disponible en: <<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/12803>>. Fecha de acceso: 27 marzo. 2023 doi: <https://doi.org/10.36677/eot.v0i11.12803>. p. 29

artísticas, así como también permitir al espectador imaginar las múltiples posibilidades estéticas y diseñar mapas en condiciones de desorden, caos, azar, irregularidad, etc.

De acuerdo con los planteamientos tratados con anterioridad, podemos asentar que el videoarte como resistencia abre nuevas posibilidades de diálogo siendo capaz de pensar lo irrepresentable, es decir, significa que es un campo imaginario que no está encadenado a la lógica narratológica y representativa que sí está presente en el cine tradicional. Así es como el rizoma proporciona una nueva herramienta conceptual que describe procesos en los quehaceres artísticos actuales que con frecuencia rompen con la subordinación de la imitación.

Del mismo modo, podemos afirmar que Deleuze propone -en el cine - una forma de pensar mucho más abierta y múltiple, invita al espectador a salir del territorio “seguro” de la representación y a aventurarnos a experimentar nuevos pensamientos, variados, múltiples. ¿Es acaso el cine tradicional un modelo caduco en sus representaciones visuales en la actualidad? ¿vivimos en un régimen escópico de estructuras fijas dentro de las representaciones cinematográficas?

2.3 Ver, escuchar, pensar, leer (aproximaciones desde la perspectiva deleuziana en el videoarte)

Deleuze en su libro *“La imagen- tiempo, Estudios sobre cine II”* habla de aquellas imágenes que son intolerables para el espectador, no porque las escenas estén diseñadas deliberadamente para causar la intolerabilidad (como podría pensarse del cine de terror) sino porque “tratan algo excesivamente poderoso, algo que puede tratarse de una situación límite”.¹³⁸ Estas imágenes, nos cuenta Deleuze, rompen con el reconocimiento del espectador para darle paso al conocimiento.

Deleuze se refiere a las imágenes del cine moderno, escribe que el cine moderno es la “ciencia de las impresiones visuales que nos obliga a olvidar nuestra lógica propia

¹³⁸ Deleuze, Gilles. 1985. *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós Comunicación, pp.32

y nuestros hábitos retínicos”.¹³⁹ En este trabajo proponemos enlazar la idea de cine moderno que plantea Deleuze con el videoarte, pensado en las posibles conexiones existentes entre lo cinematográfico y las imágenes del videoarte. En tal perspectiva, estas imágenes establecen una relación óptica y sonora en un espacio “cualquiera” que regularmente están desconectadas o vacías. Obligan al espectador a tener una mirada imaginaria y, a su vez, un estado de indeterminabilidad, donde lo real y lo imaginario se bifurcan, se desconocen y se reconocen entre sí, perdiendo inclusive la necesidad de saber la diferencia entre ambos.

En cambio, hay otro tipo de cine que es estrecho, nos dice Deleuze:

Por un lado, la imagen no cesa de caer en el estado de tópico: porque se inserta en encadenamientos sensoriomotores, porque ella misma organiza o induce estos encadenamientos, porque nunca percibimos todo lo que hay en la imagen, porque ella está hecha para eso (para que no percibamos todo, para que el tópico nos oculte la imagen...). ¿Civilización de la imagen?¹⁴⁰

El filósofo no cree en la imagen que se nos presenta como un todo de las cosas, al contrario, duda de ella, en vez de eso, propone hacer agujeros en las imágenes. Es necesario restaurarlas, rarificar la imagen, eliminar o torcer muchas de las cosas que se les había añadido, para erradicar la idea de "hacernos creer que se veía todo", la imagen no sólo es un tópico o una mera representación.

El cine clásico muestra apenas “un fragmento pueril a costa de negar el universo entero”.¹⁴¹Y quizá ahí resida la propuesta disidente frente al cine tradicional. El videoarte inventa múltiples formas de imágenes, es un campo imaginario capaz de pensar lo impensable, explora otras intercomunicaciones que no están fijadas a ningún tipo de anclaje a la lógica representativa que propone el cine clásico e industrial.

Por otro lado, Bogue apunta que, en Deleuze, los fundamentos de la imagen no solamente son visuales sino también son de carácter sonoro, y es que sólo así la

¹³⁹ Ibidem. P 32

¹⁴⁰ Ibidem. P. 36

¹⁴¹ Galuppo, Gustavo. Frente al vacío, espacios y gestos del videoarte.
<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1328/1111>

imagen puede ser “leída” para dejar de ser sólo vista. El lectosigno¹⁴² moderno está más asociado al cine moderno porque la imagen se libera de los nexos sensorio-motrices para llegar a ser una imagen óptica y sonora, que escapa de los mundos tópicos y entra en una relación de fuerzas:

This “turning” or turning around (retournement) of the image serves as a figure for all the relinkages that anomalous modern images require of the viewer, all the acts of memory and imagination necessary to hold puzzling images in the mind and understand how one image is connected to the next.¹⁴³

Este tipo de desconcierto que provocan las imágenes en el cine moderno, ¿las podemos encontrar únicamente en el cine?, Roland Bogue nos dice que no. Deleuze ya había encontrado en la televisión una relación mucho más cercana al cine que con otras expresiones artísticas (de ahí la propuesta de conectarlo con el videoarte); “cinema and television are closely and complexly allied”¹⁴⁴, añade el filósofo. El manejo del sonido y de la vista en el cine moderno como elementos autónomos nunca habría surgido sin el nacimiento de la televisión, gracias a ella se hizo posible. La televisión digital, nos cuenta Bogue, anticipa el lectosigno cinematográfico moderno, y si pensamos en el videoarte como un discurso extraño y alejado del contexto natural, en éste - paradójicamente- crecerá un lenguaje “propio”, independizándolo incluso de su propia imagen, es decir, los componentes sonoros y visuales se separan para cobrar vida propia en cada uno de ellos. Sólo en el cine moderno, las imágenes y el sonido, nos cuenta Bogue, tendrán que ser leídas en autonomía.

Pero el cine moderno tiene otra cualidad, esto es, hacernos pensar. En el capítulo 7 de *Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2: El pensamiento en el cine*, Gilles Deleuze nos hace todo un recorrido acerca del tema: en primera instancia, ve al cine industrial como un cine que nos limita en pensamiento e imaginación: “cuando la grandeza ya

¹⁴² Bogue nos cuenta que el término proviene del griego *lekton* y significa “lo expresible”, lo que se dice por medio del sonido. Sin bien, el autor afirma que en el cine clásico no faltó el lectosigno, este trabajo de investigación se enfocará en el lectosigno moderno que el mismo autor desarrollará más adelante en su obra.

¹⁴³ Bogue, Ronald. (2003) *Deleuze on Cinema*. New York and London, Ed. Routledge, pp. 189

¹⁴⁴ *Ibidem*. p. 114

no es la grandeza de la composición, sino una pura y simple inflación de lo representado, ya no hay excitación cerebral o nacimiento del pensamiento.”¹⁴⁵La gran preocupación de Deleuze no podría ser ignorada, tomando en cuenta que el cine moderno advierte la posibilidad de pensamiento y las imágenes-movimiento tienen ese efecto potencializador para que aparezca lo “sublime”: “cuando la imaginación sufre un choque que la empuja a su límite y fuerza al pensamiento a pensar el todo como totalidad intelectual que supera a la imaginación”¹⁴⁶

A su vez, Felicity Colman,¹⁴⁷ menciona que la percepción es una de las formas en que la imagen de la pantalla atrae la atención. “Percibir es ser percibido”, es decir, la imagen como objeto viviente tiene la capacidad doble: oscilar entre dos imágenes de la percepción enmarcada (la de la película) y el de la percepción interna (del espectador). Entonces, nos dirá la autora, que la clave para entender a Deleuze reside en observar el paso entre lo subjetivo y lo objetivo y observar cómo la percepción-imagen cambia sus modos al constituir un conjunto diverso de imágenes. La autora hace hincapié en las formas de la imagen-percepción. La percepción gaseosa, la que más interesa resaltar en este trabajo, es aquella percepción que va más allá de lo sólido o lo líquido, “definido por el libre recorrido de cada molécula”.¹⁴⁸ Lo importante en este tipo de percepción, nos dice Colman, es llegar a otro tipo de percepción, “Deleuze looks at examples of where motor-sensory perceptions are replaced by images of ‘pure auditory and optical perceptions’ that make perceptible the ‘molecular intervals’,¹⁴⁹ la imagen, en una percepción gaseosa cobra varias vidas, entrelazadas, confusas, irracionales, la musicalidad nace y se opone a la imagen. En esta imagen-percepción la fluidez es libre, es por ello que el mismo filósofo lo asocia con el tipo de

¹⁴⁵ Deleuze, Gilles. (1985) La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Barcelona-Buenos Aires- México, Ed. Paidós, Comunicación. pp. 21

¹⁴⁶ Ibidem. pp. 211

¹⁴⁷ Colman, Felicity. (2011) Deleuze and Cinema. The Film concepts. Oxford-New York. Ed. Berg.

¹⁴⁸ Deleuze, Gilles (1983) “La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1.” Ediciones Paidós Barcelona- Buenos Aires-México p. 127

¹⁴⁹ Ibidem p. 73

cine experimental, donde el objetivo es tratar de alcanzar cabalmente una percepción pura, por ejemplo, en su montaje, Deleuze apunta:

El montaje parpadeante: el fotograma se desprende más allá de la imagen media, y la vibración más allá del movimiento (de ahí la noción de “fotograma - plano”, definido por el procedimiento de bucle, donde una serie de fotogramas se repite con intervalos eventuales que permiten la sobreimpresión). El montaje hiperrápido: desprendimiento del punto de inversión o de transformación (...)
La refilmación o regrabación: desprendimiento del grano espacio. ¹⁵⁰

Al final, lo que se busca es encontrar otro tipo de percepción, el bucle mencionado por Deleuze nos hace pensar en las posibilidades y ya no en los binarismos que, por ejemplo, el psicoanálisis trató en sus imágenes con hombres imperantes representados frente a la imagen de lo subalterno: lo vulnerable, es decir, la mujer.

En cambio, las imágenes modernas, como las del videoarte, abren la puerta a las posibilidades de un mundo prismático, como el diamante, por tal razón nos preguntamos: ¿son acaso las imágenes el terreno en el cual se debe pensar de otra forma la lucha política y darle un sentido nuevo, menos representativo y mucho más rizomático? Las imágenes deleuzianas requieren del diálogo, buscan nuevas posibilidades de significación.

2.4 El cuerpo y movimiento: el dígito- performance

Josette Feral dice que “el performance no tiene sentido, pero crea sentido”¹⁵¹. Esta frase probablemente sea una de las más paradójicas que se han podido leer o escuchar. Cuando se trata de definir el performance no hay un consenso claro sobre qué es, lo que sí podemos decir es que se ubica como un arte que no requiere habilidades específicas, el performance es “una desobediencia creativa, que rompe reglas y orientaciones y crea nuevas situaciones”.¹⁵² Por poseer una personalidad de quiebre, el performance es un arte vivo (living art), “que conjuga elementos visuales,

¹⁵⁰ Deleuze, Gilles (1983) “La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1.” Ediciones Paidós Barcelona- Buenos Aires-México p. 127

¹⁵¹ Retomado de Alcázar, Josefina (2014) “Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad”

¹⁵² Alcázar, Josefina (2014) “Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad” p. 71

gestuales y sonoros para crear una propuesta de orden filosófico”.¹⁵³Para otros artistas, el performance, además de poseer un sentido filosófico, tiene también un carácter político, tal es el caso de Diana Taylor quien sostiene que el “performance, antiinstitucional, antielitista (...), viene a construir una provocación y un acto político casi por definición aunque lo político se entienda más por postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática”.¹⁵⁴Quedarse con alguna de las definiciones sería cerrar su campo de posibilidades y significados, es mejor pensarlo como una especie de hibridación donde conjugan las artes tradicionales (como, las artes plásticas, el teatro, la música, la danza y la poesía), el arte popular (circo, cabaret, etc.) y las nuevas formas de artes (cine experimental, el videoarte, la videoinstalación y el arte digital) que además se expande a otras bases extra-artísticas como la sociología, la antropología, la semiótica, la lingüística, etc.

Es importante señalar que el performance trabaja con y desde el cuerpo, en ese sentido, el cuerpo es base y motor de esta expresión artística. Josefina Alcázar advierte que el performance es “un método de investigación corporal, como un abordaje desde el propio cuerpo y con el cuerpo para descubrirse a sí mismo”.¹⁵⁵Por tal razón, suele ser un arte autorreferencial donde el cuerpo no es sólo un medio o soporte para la creación sino es material artístico. Francois Pluchart, citado por Alcázar, señala que el “arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia de sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo aquí y ahora”.¹⁵⁶ Por tal motivo, el performance desafía los cánones estéticos del arte buscando un sentido propio, inclusive fuera del campo dominante del arte. Esta transgresión, comienza justamente por la evacuación de sentido en las obras artísticas y la constatación de un trabajo que no desea adaptarse a ninguna técnica establecida. El artista irrumpe por cuanto usa al cuerpo no como objeto de espectacularidad o de exposición, sino como provocación, de ahí que no haya más la

¹⁵³ Ibidem p. 73

¹⁵⁴ Ibidem p. 74

¹⁵⁵ Ibidem p. 83

¹⁵⁶ Ibidem p. 84

necesidad de esperar que la obra artística siga siendo un objeto ahí para ser contemplado. Dicho con las palabras de Miroslava Salcido:

La presencia constante del cuerpo del artista como expresión de la obra, soporte material en el que descansa el acto de creación, me lleva a pensar al arte acción como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se hace carne en el hecho escénico (...) de una filosofía del cuerpo que permita hacer una metarreflexión, sobre el arte acción como un hecho escénico que se rebela contra los procesos de reproducción social que desvalorizan, catalogan, expulsan, homologan, adiestran, higienizan, violentan, entrenan, castigan, y mucho más al cuerpo desde regímenes totalitarios.¹⁵⁷

Es sugerente la forma en cómo Salcido ve al performance; es decir, como un *arte acción*, ya que nos hace pensar que es un arte que se mueve, y como todo movimiento, las capacidades performativas-corporales se vuelven numerosas y vastas. Un arte enunciado por el cuerpo como materia artística (y sus posibilidades de ser) pone en marcha preguntas tales como: ¿qué puede hacer un cuerpo? ¿Qué afectos es capaz de provocar?

No es de extrañar que el performance coincida con la segunda ola feminista de los años setenta del siglo XX, por lo que muchas mujeres artistas descubran en el performance el medio para visibilizar expresiones que durante años se les había negado, es por ello que se afirma que el performance posibilita a las mujeres salir de la invisibilidad y convertirse en sujetos de acción. Para las mujeres artistas el performance es el potencial transformador que les permite pronunciarse y confrontar los valores y las prácticas de la cultura dominante. Hacer uso de su propio cuerpo es convertirlo en resistencia, “para algunas artistas el objetivo era llevar a su cuerpo a los límites físicos y mentales de resistencia, vivir la corporalidad intensamente”.¹⁵⁸ Uno de los trabajos importantes en las mujeres artistas que hacen performance será, en gran medida, el de resignificar al cuerpo, y es que es en su cuerpo y por medio de éste que expresan su realidad, convirtiendo así al cuerpo en sitio de creación y liberación. Así

¹⁵⁷ Salcido, Miroslava (2019). Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento, Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, p. 112

¹⁵⁸ Alcázar, Josefina (2014) “Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad”, p.135

que una forma crítica que utilizan las mujeres en el performance es el poder del autorretrato, es decir, esa libertad con la que muchas de ellas son capaces de autorepresentarse. Sobre esto, Alcázar nos indica que es como una forma de verse al espejo, porque “al confundirse sujeto y objeto, ver y ser visto, yo y otro yo, arte y vida, al franquear esas fronteras, el proceso reflexivo dirige su atención a las estructuras del pensamiento, al lenguaje y a la sociedad”.¹⁵⁹

Con este pensamiento, podemos decir que el performance es una de las pocas expresiones artísticas que desarma la idea de sujeto-objeto, debido a que usualmente cuando se ve una obra artística invariablemente asumimos una posición jerárquica frente a ella (inclusive el mismo artista con su objeto o medio de expresión). En el performance se puede desdibujar esa relación y verla más bien de una manera mucho más horizontal y/o simbiótica, tomando en cuenta que la simbiosis es aquel proceso donde se asocian dos organismos totalmente distintos -algo que Deleuze ha planteado con su rizoma en el *principio de conexión*- todo ello para mantener una relación de alianza y no de antagonismos o luchas constantes. Recordemos cómo el modelo cartesiano occidental ha mantenido una relación de poder entre sujeto y objeto, y es en aquel modelo donde el pensamiento feminista (intervenciones en la teoría psicoanalítica, por ejemplo) ha hecho énfasis y crítica sobre el binomio sujeto (masculino) -objeto (femenino) que mantiene a la mujer en desventaja frente al hombre. Entonces, en el momento que la artista del performance utiliza su cuerpo, se entra en un estado simbiótico, esto es, se entra en un desdibujamiento, pues es posible ubicar con claridad hasta dónde se percibe al artista y hasta dónde se percibe a la obra artística.

Además de lo antes mencionado, no podemos dejar de preguntarnos acerca de aquel performance que se realiza a través de tecnologías: ¿qué aspectos simbióticos aparecen en escena?, ¿la idea de espacio- temporal en el performance se concibe de la misma manera que en un medio electrónico?, ¿qué (nuevos) sentidos se perciben

¹⁵⁹ Ibidem. p. 181

cuando hablamos de *cuerpo-imagen-tecnología*? Para la videoartista Haydee Lachino de la relación entre tecnología y la danza :

...emergen nuevos signos y códigos para la creación y la interpretación. No se trata de códigos que determinan la forma de usar dichos dispositivos sino de códigos que se mezclan y mutan en cada obra de arte, que tienen orientaciones específicas y formas de acción determinadas.¹⁶⁰

Es por ello por lo que uno de los objetivos de este trabajo es buscar el diálogo entre la performance y el video. Para hacerlo, tomaremos el concepto de espacio y movimiento como condición necesaria de todo acto performático, en el entendido de que espacio y movimiento son independientes, aunque correlativos. Con ese fin, queremos revisar cómo piensa Deleuze el movimiento y por qué es importante el análisis del movimiento en el performance (como puede ser el caso de la videodanza). Como pudimos ver con anterioridad, Deleuze sostiene que existe una relación fundamental entre cine y pensamiento, es decir, el cine nos permite la comprensión del mundo. Por esta razón, el cine le resulta pertinente ya que, al estar inmerso en un sistema de aparatos y de producción complejo, le es posible analizar el proceso creativo por fuera de entidades metafísicas tales como “la inspiración”, “el genio creador”, etc. que lejos de permitir comprender el proceso creativo, lo oscurecen. La obra de arte sería, por tanto, resultado de decisiones racionales. Es en las tesis sobre el movimiento de Bergson donde se ancla, debido a que este autor nos dice que el movimiento no debe confundirse con el espacio recorrido, esto es, espacio y movimiento coexisten, pero son independientes.¹⁶¹ Es decir, existe la idea de que algo se mueve porque se trasladó de un punto A a un punto B, pero aquí sólo hablamos de espacio expresado en distancia. El movimiento no debe confundirse con el espacio, ya que al hacerlo de lo que hablamos es de un movimiento en pasado (el movimiento como distancia recorrida) y el movimiento es siempre un acto presente, es lo que ocurre en el hecho mismo de su hacer. Al respecto, Deleuze nos dice “el movimiento es lo que se hace. Precisamente cuando está ya hecho, sólo hay espacio recorrido,

¹⁶⁰ Lachino, Ahyde. (2012) “Videodanza: de la escena a la práctica”. Difusión cultural UNAM, p. 18

¹⁶¹ Deleuze, Gilles (1984). “La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1”. Ediciones Paidós, p. 13

pero ya no hay movimiento”¹⁶². Esta conceptualización del movimiento nos permite entender que no existe un tiempo único y homogéneo que determine todos los movimientos. Así, el movimiento existente en una performance, en la medida en que sus participantes son únicos para cada acontecimiento, crea instancias de realidad diferentes para cada performance.

Ahora bien, el cine nos plantea una serie de problemas con relación al movimiento, que después serán centrales al hablar de performatividad. Para Deleuze, siguiendo a Bergson, el cine lo que hace es establecer la equidistancia entre dos instantes, es decir, el movimiento es reproducido a partir de imágenes fijas que suceden en un tiempo siempre regular, así el movimiento en el cine es un acto entre dos instantes. El cine reproduce el movimiento, nos presenta el movimiento a través de otro medio distinto al que fue producido originalmente. Mediante un procedimiento mecánico se revela que el movimiento es un asunto intervalar, es decir, un entre que acontece entre dos valores o puntos.

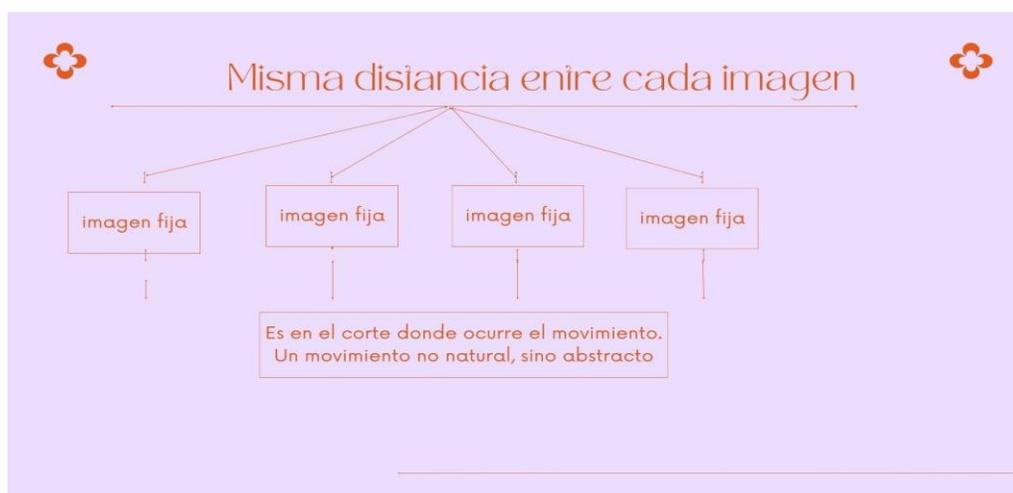
De este modo, el cine nos propone otro tipo de percepción a la que tenemos en condiciones naturales. En el mundo fuera del cine, la percepción nunca es pura, siempre es una mezcla de sensaciones, de pensamientos, de intenciones. En el cine, la imagen es movimiento, aquí lo que se percibe es una síntesis del movimiento, pero llegamos a esa síntesis del movimiento a través de su análisis. Deleuze afirma “si las condiciones de reproducción del movimiento son artificiales, no significa en absoluto que lo reproducido sea artificial. Significa que el cine inventa las condiciones artificiales que van a volver posible una percepción del movimiento puro.”¹⁶³ El movimiento se descompone en una sucesión equidistante de instantes, en ello radican las “condiciones artificiales” que permiten la percepción del movimiento, pero la “pureza” del movimiento que resulta de los análisis cinematográficos podemos entenderla como la elección de una intencionalidad. Es decir, el sentido en el que debemos percibir el movimiento ya está previamente definido, así nuestra percepción

¹⁶² Ibidem p. 9

¹⁶³ Ibidem p. 27

de tal movimiento no sucede en una mezcla de sensaciones e informaciones que nos envuelven, por el contrario, lo que se percibe ya fue previamente decantado.

Veamos esto a detalle. Tenemos varios instantes cualesquiera 1, 2, 3, 4, ..., n. Entre la coma que separa cada número está la equidistancia, para que el movimiento sea percibido, lo que debe permanecer es tal equidistancia. Una repetición de imágenes fijas que se suceden una tras otra a cierta distancia. El movimiento ocurre en este espacio equidistante, sin él sólo tendríamos imágenes fijas, una sucesión de fotografías, pero no tendríamos movimiento. Ese es un espacio vacío.



Elaboración propia en base al texto de Gilles Deleuze: La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1

Ese espacio significativo que aparece en la equidistancia, en el corte, es un espacio vacío. Deleuze dice que llenamos ese espacio vacío con lo que suponemos que le pertenece, pero esta pertenencia que le adjudicamos está llena de nuestra propia experiencia de movimiento, de nuestra vivencia. Por ello dirá: “El cine me da a percibir movimiento”. Esto resulta muy interesante, porque el movimiento del cine lo percibimos en un vacío, un entremedio en donde todo está por decir, por suponer. Asimismo, afirma que sólo hay cine cuando hay una exploración del movimiento. Una vez que hay movimiento el Todo cambia, nada permanece igual, ello porque el movimiento en sí mismo es ya significación y porque al ejecutarse hace visible el tiempo y crea una nueva dimensión del espacio. Así que analizar el movimiento a

través de la cámara de cine es posibilitar también una exploración de los procesos de transformación de las cosas, de sus entornos, de sus estados emotivos.

Aquí hay un punto de interés para la performance, ¿cómo podemos revelar, a través de un texto, ese movimiento que genera transformaciones?

Capítulo 3. Pola Weiss: la simbiosis de ser arte y artista

Quiero sentirme libre: de ser libre de odiar y amar a quien yo desee.

Es una libertad entendida como rebazadora de fronteras físicas.

*Es poderme desprender de mi cuerpo sin estar
en peligro de perderlo o de que haya sido usurpado.*

(...) NO QUIERO TEMERLE A MI LIBERTAD.

Pola Weiss

Pola Weiss es un ejemplo paradigmático sobre la manera en que la obra y la artista se imbrican para reflejar una manifestación del ser desde un sentido del cuerpo en movimiento. A través del videoarte, Weiss es capaz de transportar la mirada del espectador hacia horizontes de apreciación impensados, provocadores y desconcertantes alrededor de su performatividad corporal. Para dar cuenta de esto, el presente capítulo tiene como propósito analizar, mediante un enfoque semiótico, la forma en que lo técnico y lo artístico se articulan para representar una estética de la experiencia femenina con base en algunos materiales de archivo de la artista.

Así, en un primer momento se aborda el carácter del vínculo entre cuerpo y arte mediado por el componente técnico que supone el medio audiovisual. Acto seguido se analiza la forma en que se manifiestan estos elementos a partir de dos obras de Pola Weiss: “Exoego 8” y “Mi co-ra-zón”. En el primero se advierte una condición rizomática de la estética del cuerpo femenino en función de una serie de movimientos con una sugestiva carga erótica. En el segundo, por su parte, se destaca la manera en que la artista trata de interactuar con el espectador a través de su lente como un recurso en el que es posible reconocerla en su corporeidad y, al mismo tiempo, desconocerla como parte de un juego visual.

3.1 Ciencia, cuerpo y arte: la simbiosis mediativa. El caso de Pola Weiss

Hoy en día, resulta innegable que la ciencia -al igual que el arte- inventa figuras retóricas, arma estilos y fabrica composiciones allí donde “algo” no era pensado en lo “real”. Fue gracias a la revolución tecnológica donde las Artes de los Nuevos Medios (New Media Art) emergieron para darle nuevos sentidos a la cotidianidad de nuestras vidas. Manovich dirá que los Nuevos Medios “nacerán de la fusión de dos tradiciones: por una parte, de las tecnologías para capturar y reproducir mecánica de imágenes y sonidos y, por otra, aquellas dedicadas a la computación de datos numéricos”.¹⁶⁴Fue poco después cuando los mismos artistas utilizaron estos medios para darle giros insólitos de expresividad y sentidos a sus obras. Es justo en ese punto donde los entrecruzamientos epistemológicos nacen y ponen en discusión los discursos hegemónicos apostando por las mezclas, los cruces y las intersecciones discursivas que conforman espacios amplios de saber. Es así que entendemos que las *bio-tecno-artes* están cargadas de vibraciones materiales que dan cuerpo a la “relacionalidad” entre varias formas y áreas de conocimiento que parecieran no tener ninguna relación aparente, siendo capaces además de crear “afectos con otros” humanos y no-humanos. Es por ello que la afección no ha sido otra cosa que una experiencia que produce un “senti-pensar”.

El propósito de estos nuevos medios artísticos no es encontrar un lenguaje -único- que describa una “realidad”, sino más bien ser conductores o perlocutores que configuren trayectos a través de la condición performativa de sus declaraciones. Es decir, lo importante en la creación de lenguajes (como la de los nuevos medios) es el efecto que el mensaje tiene sobre el oyente y/o espectador, cómo lo interpreta, cómo se siente al entender ese lenguaje. Debido a ello, estas construcciones artísticas fuerzan a *senti-pensar* en cuanto se proponen transportaciones entre lo conocido y lo desconocido.

Así que preguntas como: ¿el arte produce conocimiento?, ¿la ciencia posee también poética?, ¿es posible un arte que trascienda las representaciones binarias?, o ¿qué

¹⁶⁴Papich, Ariel. (2019) “Arte de Los Nuevos Medios. Un cambio de paradigma en la concepción del arte.” Tesina de grado correspondiente a la carrera de Bellas Artes con especialización en Arte Tecnodigital”, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Bellas Artes, p. 2

sucede cuando la noción tradicional del cuerpo femenino en el arte estalla en una red de componentes humanos y no humanos?, éstas son preguntas-ejes para esta última parte dedicada a analizar a una artista perteneciente a estos nuevos medios, que si bien es cierto que el videoarte es antecesor de los medios digitales o computacionales, también debemos dejar claro que este medio es un precedente para éstos, ya que al igual que los Nuevos Medios que con su arte buscan desarticular los saberes hegemónicos y crear nuevos lenguajes formulados en diversas *grafías* sin la necesidad de ubicarse en un espacio u otro, el videoarte definitivamente ya lograba tal propósito. Para ello, proponemos ver su trabajo desde lo simbiótico, o mejor dicho, desde una *simbiosis mediativa*.

Pola Weiss (1947-1990) fue pionera del videoarte a quien lo define como el orden visual que se utiliza para manipular la consciencia del hombre al tiempo que puede ser utilizado de manera opuesta, es decir, para desenajenarle, empleando los mismos medios ideológicos. Es también pionera de la videodanza la cual percibe como la participación activa del camarógrafo durante la realización de videos a través del movimiento dancístico, de tal modo que la videodanza es filmar mientras se danza a partir de dos acciones, dos movimientos performativos simultáneos. Es además la primera en titularse de la licenciatura en Periodismo y Comunicación de la UNAM por medio de un video en el año 1975 con el título: “Diseño para una unidad de producción para material didáctico en video tape. (programa piloto)”. En dicha tesis expone su preocupación por la falta de práctica que se presenta en los exámenes profesionales. La propuesta de un programa piloto dentro de la Facultad es el precedente en su trabajo de tesis. Su objetivo era “aportar una nueva perspectiva a la televisión mexicana”¹⁶⁵ elaborando un guión: “La CIA en América Latina”. Con ello, Pola intenta vincular teoría y práctica en la academia ofreciendo un contenido científico y analítico que la aleja de aquella TV que sólo busca entretener al espectador. Influenciada por el movimiento *Fluxus*, Pola es la artista que logra fusionar el dispositivo del video con el cuerpo en movimiento, es decir, consigue realizar un binomio entre su cuerpo y su

¹⁶⁵ Weiss, Pola. Diseño para una unidad de producción para material didáctico en video tape (programa piloto). Fondo Pola Weiss. Catalogación Edna Torres Ramos. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM

cámara, un acto inédito y poco visto en nuestro país. Es importante resaltar esto último porque actualmente los estudios feministas posthumanos (Haraway, Braidotti) ponen suma atención en el vínculo existente entre cuerpos y tecnologías, como una “relación materialista del medioambiente, como un sistema simbiótico de igualitarismo colaborativo entre especies.”¹⁶⁶ Debemos aclarar que la simbiosis es un concepto-teoría que tiene origen en los estudios biológicos, ya que algunos especialistas han advertido que equiparar los comportamientos biológicos con los culturales es un error metodológico. Sin embargo, la misma Lynn Margulis podría darnos pistas sobre lo contradictorio que podría ser el separar biología de cultura, pues si se afirma que la simbiosis es “la vida en común y en contacto físico de organismos de especies diferentes”¹⁶⁷, sobraría decir que somos seres simbióticos por excelencia, pues el mismo cuerpo humano converge con bacterias -organismos externos a él- en una relación simbiótica de coexistencia. Margulis señala: “Somos simbioses sobre un planeta simbiótico y, si nos fijamos, podemos encontrar simbiosis por todas partes. El contacto físico es un requisito imprescindible para muchos tipos de vidas diferentes”.¹⁶⁸

Esta idea simbiótica dejaría de lado de una buena vez el pensamiento humanista occidental que ve en el binomio máquina-humano como antagonistas; lo simbiótico ve a la mediación tecnológica como una segunda naturaleza dentro de un mundo dinámico de interrelaciones natura-culturales. El feminismo posthumanista apuesta por desnaturalizar al cuerpo en alianza con las tecnologías y “prioriza dignificar los cuerpos privados de derechos, deshumanizados y excluidos, desafiando la visión dominante del ser humano como Hombre/Anthropos”.¹⁶⁹ En ello, convierte a los sujetos y a los cuerpos en el lugar de múltiples experimentos con modos alternativos, por lo que la “desnaturalización” pensada desde lo hegemónico implica necesariamente desidentificarse de hábitos, de pensamientos establecidos y en ese sentido, los marcadores sexuales y los roles de género también cambian para dar paso a múltiples posibilidades de construcción de cuerpos alternativos.

¹⁶⁶ Braidotti, Rosi. (2022) *Feminismo posthumano*. Editorial Gedisa, p. 163

¹⁶⁷ Margulis, Lynn. (1993) *Simbiogenesis: Un nuevo punto de vista de la evolución.*, Editorial Kairós,, p. 31

¹⁶⁸ Margulis, Lynn. (2002) *Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución.* Editorial Debate, pp. 16

¹⁶⁹ Margulis, Lynn. (1993) *Simbiogenesis: Un nuevo punto de vista de la evolución.*, Editorial Kairós, p. 161

Es interesante ver que la idea de “tecnocuerpo” que propone Rosi Braidotti o lo “simpoiético” en Haraway en el feminismo posthumano se logra percibir con gran claridad en los trabajos de Pola Weiss.¹⁷⁰ Ya Gabriela Aceves hacía una mención entre la posible relación que existe entre el Cyborg de Haraway y el arte mediático que hacía Weiss, pues el cyborg como ente híbrido, no se ajusta a ningún tipo de definición de experiencia femenina. En el manifiesto *A Cyborg Manifesto: Science, Technology in Socialist Feminist in the late Twentieth Century*, Haraway se refiere al sexo del cyborg como “acomplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que existían en la historia de la sexualidad”.¹⁷¹ Así que este “acoplamiento” mencionado por la autora nos hace pensar que las subjetividades y las experiencias femeninas en unión con la máquina son diversas, múltiples y liminales. La videoasta nos dice: “Mi cámara se convirtió en el centro del mundo, allí duermo, como y hago el amor: ¡Maravillosa experiencia! Ya han pasado seis años con la cámara al hombro, viajando por el mundo y es como tenerla dentro”.¹⁷² Pola Weiss, al fusionar su cuerpo con la tecnología del video, propuso innegablemente un modelo distinto en el mundo audiovisual, vió en este medio una forma válida de investigación intelectual, no sólo por lo ya mencionado a lo largo de este trabajo, es decir, por rebasar la frontera entre objeto y sujeto de representación de la mirada masculina; sino también porque la artista experimentó con el sonido, la música, voz, efectos visuales, imágenes en movimiento, etc. Aceves apunta que los trabajos de Weiss están orientados a lo que Marks llama “visualidad háptica”, opuesto al modelo visual óptico, cartesiano e incorpóreo de percepción, “Marks sostiene que la visualidad háptica es un encuentro visual cinestésico con una pantalla, en el que intervienen el tacto, el olfato y el deseo.”¹⁷³

¹⁷⁰ En la obra “Seguir con el problema”, Haraway nos dice que lo simpoiética es una epistemología feminista multiespecie, pensando a la realidad como compleja, donde los entes no preexisten a las relaciones, sino que se conforman a partir de las mismas. Es una auténtica configuración de un tejido común a partir del cual las especies devienen mutuamente.

¹⁷¹ Haraway, Donna (1984). Manifiesto Cyborg. El sueño irónico del lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado. p. 291

¹⁷² Fondo Pola Weiss, Exoego 8 Pola Weiss, cartel. Centro de documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.

¹⁷³ Aceves Sepúlveda, Gabriela. (2022) Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011. Bonilla Artigas Editores, p.335

Esto último podemos comprobarlo en uno de sus proyectos, Weiss propone algo insólito, la creación de videos que pudieran olerse:

Esta serie de videos llevan un dispositivo especial que induce olores llamados “videoríficos” que pienso crear y construir. La idea es que al ver los videos a través de las imágenes y el olfato crear e inducir estados y sensaciones nuevas. La idea es que al ver los videos a través de las imágenes y el olfato crear e inducir estados y sensaciones nuevas. Este aparato estará colocado a las máquinas proyectoras.¹⁷⁴

El “videorífico” o “videodor” de Weiss podría ser un acercamiento claro a lo que hoy en día experimentamos con el cine 4D; la inmersión de proyecciones físicas en la experiencia de ver una película, como es el caso de simulación de lluvia (agua), sonidos más intensos, viento y/u olores. Esta experiencia 4D tiene como objetivo el mismo que la videoartista tenía; crear o inducir nuevas sensaciones o experiencias en el espectador. Así como el de atravesar y alterar la noción de tiempo-espacio, el espectador participa en la película interviniendo y poniendo en juego todos los sentidos corporales. La intención de Pola es incluir varias áreas de las Artes Plásticas para dar una idea más completa sobre lo que se expone, proponía utilizar el espacio arquitectónico, el video, movilizar la vista y el oído del espectador a través de la danza, hacer uso de la fotografía o de la composición plástica de imágenes que aproximen al espectador a una experiencia también táctil. El “videodor” puede considerarse como un género del videoarte que hace alusión a un tema con contenido profundo, utilizando diversas técnicas del video para crear distintos efectos sensoriales, en definitiva, toda una forma distinta de pensar lo audiovisual.

A continuación, se presentan varios proyectos que realiza en el año 1989: “Los Planetas”, “Los Volcanes”, “Los Atlantes”, “Las Pirámides” y que lamentablemente no se llevaron a cabo. En ellos, Pola Weiss propone videoinstalaciones abiertas al público, que además de ser visual, los espectadores pudieran además tener una experiencia auditiva y olfativa, es decir, una experiencia integral:

¹⁷⁴ Fondo Pola Weiss “My Doctorate in Videoart: PhD”. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

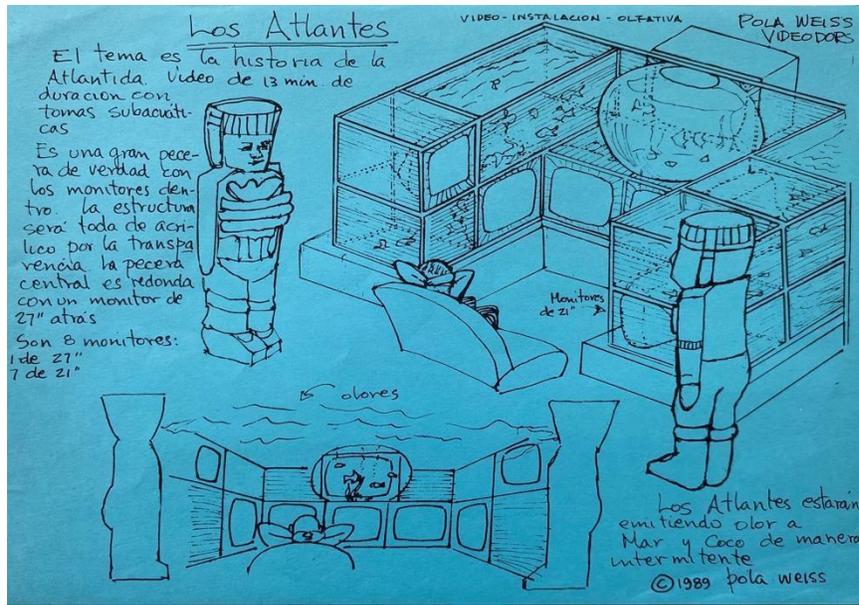


Figura 3. **Boceto preliminar del proyecto Los Atlantes, 1989.** Fondo Pola Weiss. Catalogación Edna Torres Ramos. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM

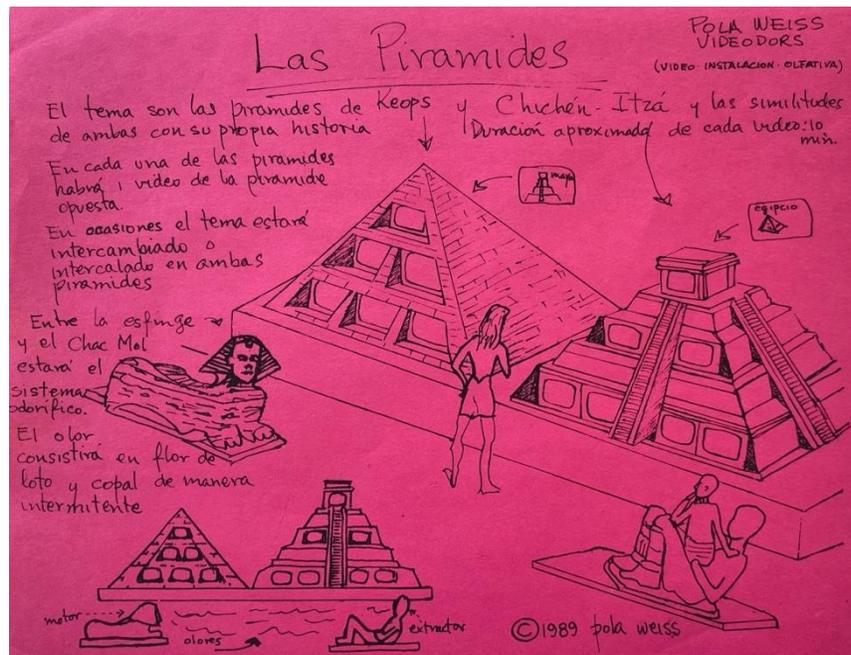


Figura 4. **Boceto preliminar del proyecto Las Pirámides, 1989.** Fondo Pola Weiss. Catalogación Edna Torres Ramos. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM

Con lo antes expuesto se pensaría que Weiss tuvo gran alcance en nuestro país, sin embargo, como señala el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC),¹⁷⁵ la obra de Weiss sigue siendo para algunos historiadores del arte como “irrelevante”. La ausencia de Weiss en museos y galerías en nuestro país pone en evidencia la exclusión que ha sufrido dicha artista, provocando en Weiss la denuncia a las políticas de dicha exclusión. En una entrevista de 1987 que le hace la revista *Proceso*, ella nos cuenta: “Es impresionante el esfuerzo que tiene que hacer una mujer para destacar en cualquier campo en México”.¹⁷⁶ Con esta declaración explícita revela el estado de desventaja con el que se encontraba la artista frente a los hombres. No obstante, ella apunta un problema que considera aún mayor; el desconocimiento o poco valor que se le da al videoarte en nuestro país:

En México no existe nada de eso, por ello mi existencia como videoartista se da en el extranjero, aunque produzco en México. Ahí, además, hay muy pocas gentes que trabajan el videoarte. En México hace falta más respeto para un medio que hizo su aparición en el mundo hace más de veinte años. Debería haber organismos que facilitaran la producción y su difusión.¹⁷⁷

La falta de apoyo en México no será un impedimento para Weiss. Su gran tenacidad y talento la hizo llegar a lugares lejanos y recibir el reconocimiento que en su propio país no recibía. Tal es el caso de la exposición de sus trabajos en el Centro Pompidou, en París, Francia, participando en el Encuentro Internacional de Arte Performance¹⁷⁸, con su trabajo de video-danza. Pues es por medio de este *arte* que Pola intenta plasmar su “visión” sobre el tratamiento de la imagen móvil, un tratamiento activo. Lo que le interesaba era interactuar con el público y saber cómo éste se proyectaba de una manera distinta, no artificiosa y espontánea. Para la artista, la videodanza es un performance único “porque nadie baila cargando una cámara”, y por ello, le resultaba

¹⁷⁵ Hernández, A. Murphy, B., Torres E., Weiss, P. Pola Weiss. *La Tv t ve- TV Sees You*. (1ª. edición). MUAC- UNAM Editorial, 2014.

¹⁷⁶ Pola Weiss, pionera del videoarte en México, denuncia el videoclip como expresión de la mediocridad, Revista *Proceso* 1987

¹⁷⁷ “Pola Weiss, pionera del videoarte en México, denuncia el videoclip como expresión de la mediocridad. “Revista *Proceso*. Fondo Pola Weiss. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

¹⁷⁸ Pola Weiss presentará sus Trabajos de “Video-Danza” en el Centro Pompidou

“más humano” que otras expresiones artísticas.¹⁷⁹A propósito de esto, Giunta¹⁸⁰ señala que Weiss ha provocado la perturbación de los rígidos parámetros y la disciplina de la danza clásica, y a su vez, ha dado paso a un espacio de códigos más accesibles para la liberación del cuerpo femenino. Ya que en la danza clásica muestra una serie de movimientos calculados y estudiados mientras que los movimientos del cuerpo en Pola muestran una serie de movimientos que fluyen de manera libre y autónoma. Es así como Weiss al usar el video mientras baila logra doblar y multiplicar su cuerpo y, de esa manera, la mirada del público se encuentra solicitada sin descanso porque debe constantemente focalizar, comparar, seguir, etc.

Podemos decir que el silenciamiento de sus obras está atravesado por múltiples razones; la primera, se debe a la reticencia por considerar al video como un género artístico y a sus prácticas artísticas como poco convencionales, pues tan solo el hecho de que su obra exhiba e interprete los cuerpos, los movimientos, los fluidos y las emociones, perturba las conductas normativas y las convenciones culturales que concitan inevitablemente el rechazo y la repulsión. Por otro lado, la obra artística de Weiss abrió una serie de cuestionamientos sobre tópicos feministas que ocuparon las preocupaciones teóricas acerca del género y el cuerpo que sigue en la actualidad como punto de debate dentro de la agenda feminista.

Pola Weiss sitúa al cuerpo como punto y origen de conocimiento, al mismo tiempo revierte la asimilación directa entre feminidad y corporeidad que ha relegado a las mujeres al ámbito de lo irracional¹⁸¹, como el de encarnar un cuerpo histérico,¹⁸² aquel cuerpo femenino que se guarda y reprime todo lo que lleva guardado, frente a ello, Weiss libera su “yo” por medio de su arte. La materialidad de su cuerpo y su cámara fusionados creativamente puede traducirse como la inconformidad que encontraba en

¹⁷⁹ “La fusión de video y danza define las obras de Pola Weiss; expondrá en el Centro George Pompidou”. Centro de Documentación ARKHEIA. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

¹⁸⁰ Giunta, A. *Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975-1987*. Artelogie, 2013, Disponible en: Artelogie (in2p3.fr) p. 17

¹⁸¹ Maeztu, Garbayo Maité, *Cuerpo, cámara-ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de Pola Weiss*.

¹⁸² Proceso de transcripción cuando ocurría en pacientes mujeres cuyos tics, neuralgias y convulsiones eran leídos como una traducción somática directa de estados psíquicos al cuerpo femenino.

su corporalidad al intentar ocupar un espacio, así que en su obra no es casualidad que la movilidad y la libertad sean su estandarte.

Además, no debemos ignorar que al hacer uso del video como medio expresivo -una tecnología masculina- también Weiss trastoca las nociones tradicionales de género como agente creador. Influenciada por Kubota, Pola le da otro tratamiento al video, un tratamiento totalmente femenino, pues ve en el videoarte un medio que “empodera a las mujeres y les permite alcanzar el lugar en el arte occidental que muchas sintieron que no podrían lograr a través de la pintura y la escultura, disciplinas más tradicionales que estaban dominadas por los hombres”.¹⁸³ Así que para Weiss el uso de la cámara era “un elemento activo que servía para cuestionar la función de la televisión vista como un medio unidireccional y utilitario”¹⁸⁴ y, por lo tanto, su arte proponía la improvisación (happening Fluxus) como una manera crítica y poco calculada que llevaría a romper la cotidianidad del espacio público y a cuestionar la relación de la televisión con el espectador. En tal virtud, las imágenes grabadas por la teleasta¹⁸⁵ son tomas subjetivas, ya que se alejan del sentido objetivo (herramienta de documentación) para transformarse en un elemento central de su composición: la mirada de la artista. Y esta mirada tiene como objetivo simplemente mirar, no informar, ni entretener, ni contar una historia. Sus tomas inter-subjetivas son lo más original en su trabajo, ella nos dice “con el video intento expresar todo lo que la televisión oculta, utilizando su misma técnica, sólo que, en sentido contrario, abriendo de nuevo un intercambio comunicativo de estímulo-respuesta (...) Se produce un nuevo tipo de televisión del mundo”.¹⁸⁶ Cabe mencionar que Pola jugaba con más de una cámara a la vez en sus performances, entre ellas, una que le denominó “cámara objetiva”. Una

¹⁸³ Aceves Sepúlveda, Gabriela. (2022) Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011. Bonilla Artigas Editores. p. 352

¹⁸⁴ Escobedo, C. T. *Historiografía del videoarte en México a través de tres décadas de producción* (Tesis Doctoral, Universidad de León). pp. 65 Disponible en: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5897/Tesis%20de%20Teolinda%20Escobedo.pdf;jsessionid=73FBB5D3A84C4A8C20C1A2D95C3CE153?sequence=1>

¹⁸⁵ Pola Weiss viajó a Europa para investigar sobre el telearte y se autodenominó *teleasta*, alusivo al cine (cineasta). En su proceso de titulación para la licenciatura de Comunicación ella pidió que en su título fuera el de *teleasta*, la UNAM le negó aquel requerimiento.

¹⁸⁶ Pola Weiss, “El video como posibilidad contestataria de la comunicación social” Ensayo inédito. Doc. 44, Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

cámara que toma el lugar del público, mientras que la cámara subjetiva sería una extensión de su cuerpo. El uso de cámaras (objetiva y subjetiva) tiene propósitos inauditos, como el hecho de romper con las barreras o fronteras entre medios y espectadores creando efectos poco tratados y vistos. En sus propias palabras:

Para mí es muy importante hacer efectos, aunque sólo formales, porque es muy importante que la gente reflexione. Es decir, yo mando un mensaje y de pronto utilizo un efecto. Entonces, al estar viendo la gente el efecto este le da la oportunidad de pensar lo que vio, lo asimila y le entra a lo que sigue. Te repito, el video es una estupenda posibilidad para movilizarte y despertar tu inquietud.¹⁸⁷

Su idea de video se asocia a lo poético, como aquel arte de las sensaciones presentes que se aleja totalmente de los intereses comerciales planteándose otra ética y estética de hacer video. El videoarte abre la puerta para el imaginario poético.

A propósito de la simbiosis vivida entre video y poesía, Kubota escribe un poema:

*El video es la venganza de la vagina
El video es la victoria de la vagina
El video es la enfermedad venérea de los intelectuales
El video es un apartamento vacío
El video es una vacación del arte
Viva el video...*¹⁸⁸

Es sugerente cómo se utiliza a la vagina como metáfora para explicar la relación con el video y el quehacer femenino. Se propone al video como medio alternativo para todas aquellas personas creadoras que han sido excluidas de un campo artístico predominantemente masculino. El uso de las nuevas tecnologías, como el video, nos comparte Cynthia Pech¹⁸⁹ es la herramienta que mujeres como Pola utilizan para erigir discursos, ideas nuevas que abracen una práctica feminista, puesto que el cine es más patriarcal alejando a los objetos que filma; el video, en cambio, está tan cerca

¹⁸⁷ Garibay citado por Aceves Sepúlveda, Gabriela. (2022) Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011. Bonilla Artigas Editores, p. 366

¹⁸⁸ Shigeko Kubota, invitación a la exhibición VideoPoem, en The Kitchen, Nueva York, 7 de junio del 1975; archivo Kubota, Anthology Film Archives, citado en Yoshimoto (2005:233)

¹⁸⁹ Pech, C. *Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México*, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales vol. 48 no. 197, México may/ago. 2006 Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182006000200095

como la cámara lo permite. Es una tecnología para las pluralidades y, por esa razón, parecería más accesible a las mujeres. El video como un dispositivo anti-intelectual, cuestiona a la alta cultura que excluye expresiones artísticas que no se adhieren a los valores estéticos predominantes, es decir, todo lo típicamente feminizado. Por ejemplo, en la pieza *Flor Cósmica* (1976), video que se exhibió en el IX Encuentro Internacional de Videoarte y I Encuentro Nacional de Videoarte en el Museo Carrillo Gil¹⁹⁰, podemos ver la influencia de Kubota. En ella se puede apreciar imágenes en blanco y negro que desembocan en luces de color amarillentas y rosadas, formando una flor en bucle, una clara referencia a la vagina.

Este tipo de expresiones se acercan a la idea peirceana sobre el icono metafórico antes mencionada en este trabajo, el uso de la metáfora visual como lo hace Weiss rompe con los principios de verdad y de representación, pues con su trabajo no se intentaba acceder a la típica o tradicional objetividad que se esperaba en el cine, sino más bien hacerlo desde su género creando nuevos imaginarios (uso de la flor como metáfora de la vagina).

Es verdad que la misma Weiss no se nombraba feminista y que además cuestionaba algunos postulados del feminismo de su época. Por ejemplo, ella escribió: “Si la liberación de la ocupación del enemigo de la mujer viene a representarse, supuestamente, con el hombre, ¿entonces pretende eliminar en cualquier aspecto la participación de su enemigo para actuar libremente?”,¹⁹¹ la videoasta no concebía la “liberación” femenina como signo de enemistad o lucha contra el hombre, probablemente una preocupación latente debido a su contexto. Sugerente posición, ya que las discusiones de género actuales ponen sobre la mesa el mismo rol de las masculinidades, ya que no debemos ignorar que existen roles masculinos que no se adhieren a la cultura de dominación masculina, por tanto, pensar que todo hombre es un enemigo potencial para la mujer sería vivir en una tensión constante entre sexos. Retomando las ideas de Bourdieu, Segato y Butler, mencionados en este trabajo, lo verdaderamente preocupante es la violencia simbólica que se ejerce dentro de una

¹⁹⁰ Lucero, María Elena. (2017) Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes. Cuadernos de Artes Visuales y Artes Escénicas, p. 45

¹⁹¹ Weiss, Pola, “Reflexiones sobre la situación actual de la mujer”. Fondo Pola Weiss. Catalogación Edna Torres Ramos. Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

cultura androcéntrica que afecta por igual tanto a los cuerpos masculinos como a los femeninos. En esa perspectiva, los cuerpos típicamente feminizados que no cuenten con herramientas epistemológicas alternas a lo androcéntrico, sus prácticas y sus performances corporales serán las de su dominador. Parece que eso lo tiene claro Pola Weiss y, por ello, no es de extrañar que algunas autoras consideren los trabajos de Pola Weiss como la “recuperadora” de la práctica política feminista (propuesta “auto-representativa”).

Otras de las razones por las que la artista prefería no enunciarse como feminista sea justamente porque su vida artística estaba totalmente llena de actividad, experimentación y práctica. Recordemos su tesis de licenciatura, una tesis que denuncia la falta de operatividad práctica en las aulas y el exceso de teorías “vacías”. La falta de posicionamiento por parte de la artista sea quizá por la simulación que supone autodenominarse feminista, Pola pregunta: “¿cuántas mujeres que verdaderamente militan como ‘feministas’ están encubriendo una inseguridad?”

Cualquiera que sea la respuesta, Pola se vio afectada por su sexo, lo tenía presente en su quehacer artístico, dentro de su archivo personal encontramos revistas como *Des femmes en mouvements Hebdo*, editada en Bilbao del año 1979. En la portada, se puede apreciar la imagen de mujeres en una marcha, sostienen una manta con la leyenda: “amnistía para las 11 mujeres, derecho al aborto”. Esto supone que la artista estaba al tanto de los movimientos feministas en el mundo y de las demandas de mujeres que luchaban por el derecho a decidir ser madres o no. En una página de la misma revista se lee: “mujeres juntas en todas partes, sin miedo, la lucha continúa”. Tener en cuenta que Pola se informaba sobre el movimiento feminista es importante para entender sus obras, todas vistas desde la acción, todas vistas desde las múltiples posibilidades que la experimentación brinda, pero sin dejar de lado la mirada feminista que acuña en ellas.



Figura 6 y 7. **Suplemento cultural Des Femmes en mouvements Hebdo, Bilbao 20-27 de octubre de 1979.** Fondo Pola Weiss, Centro de Archivo y Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México

Bajo estas formulaciones, el siguiente apartado está dedicado al análisis de dos piezas de videoarte de la artista. Ambas forman parte de una trilogía autobiográfica, sus obras en tanto personales se presentan de forma muy particular y subjetiva. La semiótica como metodología visual ayuda a proporcionar una caja de herramientas analítica completa para poder desarticular una imagen y entender cómo funciona en relación con un tejido de significados mucho más amplio. Por tanto, entendemos que la semiótica es un proceso analítico de doble exposición porque no sólo se interpreta la obra artística, sino también queda expuesta la propia interpretación del intérprete. Debemos advertir que las interpretaciones son, en este marco, interpretaciones abiertas (rizomáticas) y múltiples, no es interés de esta investigación dar un sentido único y absoluto a las imágenes de Pola Weiss, sino más bien ubicar y analizar todos esos procesos de creación de -nuevos- sentidos que la propia videoasta realizó en su iconografía. Invitamos a reflexionar sobre las “prácticas del ver”, tomando en cuenta

los pliegues (género, corporeidad, etc.) que pueden existir en sus imágenes y hallar aquellas articulaciones mediante el trabajo de los signos.

3.2 “Exoego 8” o sobre poesía erótica.

Exoego 8 es parte de una trilogía autobiográfica de Pola Weiss realizada en 1981. Esta pieza videográfica representa para Weiss lo que está fuera del ego, el número 8 representa el infinito. La artista nos dice que es la historia de una mujer, o de muchas mujeres, que creen que la única manera de encontrarse es abriendo su ser. Esta mujer baila “los siete velos”, hace el amor, recuerda a sus padres, a sus exparejas, a su soledad, hace retroceder su ser a la condición de un feto para luego renacer al llegar al octavo velo, con lo cual al fin llega a ser libre, a ser una mujer nueva.

La obra es una pieza íntima y personal, los protagonistas son su esposo Fernando Mangino y la propia artista. Se trata de una poesía erótica con un fuerte expresionismo audiovisual, una demostración del erotismo corpóreo, un cuerpo que se muestra desnudo. Pola busca con esta pieza provocar el ojo del espectador. En una de sus proyecciones al público hace la pregunta: “¿Les da miedo las partes eróticas?”¹⁹² Como nos lo cuenta Ángel Mercado, el público miraba con indignación aquella obra que reflejaba una situación curiosa: la indignación por lo corpóreo-erótico que es mucho más fuerte que las creaciones más artificiosas. Una paradoja que *Exoego 8* parecía intencionadamente exponer; es decir, el rechazo (moral) continuo hacia el erotismo corporal femenino.

Ahora bien, las razones por las que se elige esta pieza son las siguientes:

- La artista expone su corporalidad en movimiento, un cuerpo que se aprecia libre y desnudo. Es posible ver a la artista en acción, pues es ella el centro de la atención visual y, a su vez, la creadora performática.
- Debido a su cualidad autobiográfica, existe dificultad para interpretar la obra si no se conoce el contexto que rodea el aliento creativo de la artista.

¹⁹² Mercado, Ángel. TV subversiva para la ciudad. Fondo Pola Weiss. Catalogación Edna Torres Ramos. Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.

- Se aprecian distintos signos, como figuras atípicas de difícil codificación. Entendiendo que la codificación es un proceso de creación de mensajes y de intercambio. El proceso complementario es la interpretación del mensaje recibido de dicha pieza está llena de sobreimpresiones (efecto de palimpsesto iconográfico), esta mezcla de imágenes resulta de difícil interpretación para el espectador no familiarizado con este tipo de expresiones videográficas.
- La visión de género en esta obra es destacable ya que el cuerpo femenino se muestra con agencia sexual, de libre movimiento, de apertura del ser, como catarsis que expulsa lo que restringe, controla y domina la visión de ser mujer.

De esta suerte, la pieza se organiza a partir de signos polisémicos, de difícil interpretación y productora de dobles efectos visuales (sobreimpresión), resultando en una creación de imágenes complejas que se alejan de los códigos dominantes, por lo que su análisis constituye todo un reto. Para tal fin, nos serviremos de los trabajos de Peirce y Deleuze con el objetivo de ofrecer una explicación y sentido a la obra de Pola Weiss. Se llevará a cabo un ejercicio analítico anclado en los principios antes enunciados en este trabajo de investigación mediante una metodología visual con perspectiva de género a fin de lograr una visión mucho más integral sobre la pieza de la artista. Así que elementos como el estudio del cuerpo, la movilidad corpórea, la sexualidad, la feminidad, etc. serán claves para dicho ejercicio. *Exoego 8* es una pieza de videoarte, como ya se ha expuesto antes, el videoarte presenta un lenguaje y una estética que se aleja del cine clásico o comercial, la lógica narrativa es inconexa, con figuras iconográficas llenas de mezclas e incrustaciones, contrario a la idea de montaje en cine. En ello es importante resaltar que el montaje en el cine tiene relaciones horizontales, cumple con reglas de sucesividad, contrario a la sobreimpresión de imágenes que se destaca en el videoarte.

3.2.1 El cuerpo-movimiento

Este apartado está dedicado al análisis corpóreo en movimiento a partir de pensar al cuerpo como el lugar esencial de la significación. El cuerpo no es sólo contenedor de

significados, es el significado en sí. Para María José Contreras¹⁹³, la semiótica del cuerpo da cuenta sobre ello y enfatiza que es el espacio donde se redefine radicalmente nuestra forma de habitar el mundo y de generar sentido. Es el lugar donde las percepciones se engarzan y donde habita la experiencia de lo sensible. Es importante reivindicar al cuerpo desde la semiótica, tomando en cuenta que el formalismo excluyó al cuerpo en las primeras teorías semióticas, y no fue sino hasta con Charles Peirce cuando se reflexiona sobre lo corpóreo, pues Peirce “adhiere una postura ontológica donde prima la realidad externa respecto al sujeto, siendo el objeto el motor de la semiosis”.¹⁹⁴El sujeto como agente, es el resorte y el que le da sentido al objeto, y eso definitivamente tiene un anclaje con lo corpóreo. Por tanto, la percepción se conecta a través de la relación sujeto-objeto, anterior a cualquier mediación oral o cognitiva.

Como se ha mencionado anteriormente, el video comienza con el baile de los 7 velos. De esta danza no se sabe a ciencia cierta si tiene antecedentes bíblicos, pero lo que sí se sabe es que comenzó a tener fama en occidente gracias a la obra de *Salomé* de Oscar Wilde publicada en 1886. De acuerdo con María Dolores Tena¹⁹⁵, la danza de Salomé enfatiza el poder destructivo femenino. Por ser una danza erótica, ha sido considerada inmoral en muchas culturas del mundo, pues se le relaciona con el deseo sexual. Wendy Buonaventura¹⁹⁶ señala que esta danza sería la adopción cristiana del mito pagano, de la “danza de los siete velos de Ishtar”, diosa asiria y babilónica del amor y la fertilidad que asesina a sus amantes.

Además, hay que dejar claro que dicha danza tiene orígenes complejos de intercambios culturales, si bien es cierto que nace en Egipto, en paralelo, también Occidente toma a la danza y se apropia de ésta dándole otros sentidos a la oriental. Por ejemplo, a la llegada de los occidentales a Egipto, pudieron identificar a dos tipos

¹⁹³ Contreras, María José. Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. Cátedra de Artes N. 12 (2012)

¹⁹⁴ Ibidem p.19

¹⁹⁵ Tena Medialdea, María Teresa. (2008) “Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental. Universidad de Valencia. En Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 3 ISSN: 1886-4902 <http://www.uv.es/extravio>

¹⁹⁶ Buonaventura, W. (1998). Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World. Londres: Saqi Books.

de bailarinas, las primeras son las *a'oualem*, bailarinas que no actuaban en público, sólo en lugares privados de gente adinerada, por tanto, “eran exclusivas, y por otro lado, las *ghawazi*, aquellas bailarinas que actuaban en casas particulares, sobre todo casas de extranjeros, estas últimas eran poco apreciadas por las clases altas locales”.¹⁹⁷ Esto resultó en una distorsión de la danza. La mirada masculina occidental la objetivó al sexualizar todos sus movimientos y, al mismo tiempo, la profesionalizó al comenzar a pagar a las bailarinas para verlas actuar. Esta transformación y tergiversación de la danza, adaptada a las expectativas y miradas occidentales, encontró apoyo en la industria cultural, donde figuras como Samia Gamal o Thahia Carioca del Cabaret de El Cairo hicieron su aparición en el cine.

La imagen de la bailarina oriental con su vestido de dos piezas (sujetador y falda) y los cinturones de lentejuelas se convierten en la visión más extendida en el cine norteamericano y egipcio, e influye en los cabarets orientales y occidentales. El vestuario hoy generalizado no es más que una visión hollywoodense de la danza oriental, a la que bailarinas egipcias se adhirieron.¹⁹⁸

Es así como se da una relación entre ambas culturas, una relación desigual e injusta de dominación entre Oriente y Occidente, al servicio de la *male gaze* occidental que se refleja después en las sociedades occidentales y remodela la visión de lo femenino. Ahora bien, en cuanto a los velos, Elaine Showalter, citada por María Dolores Tena¹⁹⁹ dice que podrían simbolizar la separación entre lo masculino y lo femenino, es decir, lo que está permitido y lo que no. Por tanto, la danza bien podría representar una amenaza para el orden sexual preestablecido pues sus movimientos corpóreos (como los pélvicos) han sido asociados a lo primitivo y animalesco. Para la misma autora, los velos significan los siete aspectos femeninos que hay que rescatar al pasar por el inframundo, estos son: belleza, fertilidad, poder, amor, salud, magia y dominio. Otra versión señala que los velos son las puertas del inframundo que la diosa Ishtar atravesaba, cada puerta que atravesaba debía deshacerse de uno de sus atributos

¹⁹⁷ Véase el artículo de María Patricia Mulero. (2014) . ¿Es feminista la danza oriental? Transferencias culturales entre el empoderamiento femenino y el imaginario orientalista.

¹⁹⁸ Ibidem P. 114

¹⁹⁹ Tena Medialdea, María Teresa. (2008) “Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental. Universidad de Valencia. En Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 3 ISSN: 1886-4902 <http://www.uv.es/extravio>, p. 126

(belleza, fertilidad, riqueza, poder, etc.).²⁰⁰ En cualquier caso, los siete velos en la danza son retirados uno a uno, para que al final el cuerpo se muestre desnudo, forma en que los seres humanos llegamos al mundo y nos vamos de él.

Lo interesante es que, en la obra analizada, Pola Weiss agrega un octavo velo a la danza (el 8 que visto desde una mirada horizontal es símbolo del infinito, con el cual comienza y termina el video). Así que, debido a ello, se apunta que la danza presentada por Weiss es distinta por irrumpir con lo tradicional aportando nuevos signos en ella (el octavo velo, por ejemplo), además de ello, la artista dispone de su cuerpo y de su representación poniendo en duda los estereotipos asociados al baile, controlando el espacio. Ella baila con confianza, expresando el placer del movimiento y la liberación emocional, guiada por la música, lo cual facilita la exploración de nuevas relaciones consigo misma. Esta reinterpretación de la danza y la reapropiación del cuerpo femenino en esta pieza desafían los discursos tradicionales al proponer uno diferente. Más que buscar la erotización para el ojo masculino, esta obra (junto con la danza) parece centrarse en la exploración de lo femenino.

Por otro lado, esta pieza no sigue un montaje típico que se puede apreciar en la cinematografía, ya que el cuerpo se exhibe fragmentado a través del encuadre y el montaje frenético, lo cual hace que la imagen corpórea se focalice en planos cercanos con el fin de invitar al espectador a tener una cierta proximidad a las emociones y al sentir performático de quien protagoniza la danza, planos que nos acercan al movimiento de la danza. La edición del cuerpo en fragmentos exhibe la intención de la artista por enfatizar lo corpóreo a partir de sus particularidades, lo que lleva a mirar otras percepciones u otros ángulos del cuerpo femenino. Esto, por adición, conlleva a romper con la verticalidad del tiempo-movimiento porque no sigue un patrón claramente predeterminado o previsible, sino más bien constituye un ir y venir acorde con el frenesí que rodea la composición de la imagen.

²⁰⁰ <https://danzaorientalenegipto.com/2012/03/27/velo/>



Figuras 7,8 y 9. “Danza de los 7 velos”. Pola Weiss bailando mientras se despoja de los 7 velos. *Exoego 8*. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitzia Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales.

3.2.2 La danza facial

En el lenguaje cinematográfico podemos encontrar planos y enfoques interesantes, como es el caso del primer plano (close up) y, en espacial, el primer plano en el rostro, una forma que transformó la forma de filmar y de actuar. Ya Gilles Deleuze nos cuenta que esta imagen es una “lectura afectiva de todo film”.²⁰¹

En *Exoego 8* se aprecian primeros planos faciales. En una escena, se perciben las piernas y el pubis de una mujer, un signo que representa posición de parto, segundos después podemos ver como poco a poco sale el rostro de Pola Weiss entre las piernas de la mujer. Es claro, ha nacido una nueva mujer y esa mujer es la propia artista. El encuadre de su propio rostro añade un elemento dancístico presentada como una

²⁰¹ Gilles Deleuze. (1983) La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Paidós Comunicación. p. 131

coreografía facial, la deformación de su rostro consigue nuevas formas maleables de afección para el espectador. La gimnasia facial va aumentando de intensidad y tensión en la medida en que sale el rostro de Pola. Se debe enfatizar que es el rostro el campo o escenario donde ocurren las acciones y, claro está, las afecciones. Deleuze dirá que a diferencia de la imagen-movimiento que ve al movimiento como sinónimo de desplazamiento, en la imagen-afección notamos micromovimientos nerviosos intensivos, es decir, movimientos de expresión. En ese sentido, el rostro muestra dolor y sufrimiento, afecciones que sólo en el performance facial se lograrían percibir, la serie intensiva, dirá Deleuze, revela la función de “pasar de una cualidad a otra, desembocando una nueva cualidad”²⁰². Así que el rostro de Weiss en esta escena nos advierte sobre lo doloroso que implica (nuevamente) “nacer”. El rostro expresa afectos y es ahí donde el espectador lee o se pregunta qué quiere decirnos Pola con aquella danza facial intensiva.



²⁰²Esta frase es una caracterización que se relaciona con la filosofía de Gilles Deleuze, específicamente en su enfoque sobre el devenir y la transformación en el pensamiento. Sin embargo, no corresponde directamente a una cita específica de un libro en particular de Deleuze. Las ideas similares a esta frase se encuentran en varios de sus trabajos, como *Diferencia y repetición* o *Lógica del sentido*, donde Deleuze explora conceptos de cambio, transformación y devenir.



Figura 10,11,12 y 13. “Nacimiento de Pola Weiss”. *Exoego 8*. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitzia Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales.

3.2.3 Mirada (in) flexible. Cuerpos y espejos

En la pieza *Exoego 8* advertimos distintas escenas con espejos. Una donde Pola baila la danza, de fondo está lo que parece un papel plateado que refleja levemente el cuerpo de la artista; otra será la escena antes mencionada: “El nacimiento de Pola Weiss”, las piernas en posición de “V”, signo de posición de parto, vemos también un espejo que refleja las piernas. Por último, una donde está una mujer desnuda sentada con la cabeza reclinada hacia sus rodillas, abrazando sus piernas. Alcanzamos a ver que la mujer está frente a un espejo. Sin embargo, la percepción del espectador es desde arriba, la cámara toma un *efecto péndulo*, en un ir y venir, el espectador también se encuentra en ese vaivén visual. Este efecto causa percepciones distintas, por ejemplo, en un movimiento de la cámara, notamos un encuadre donde la cabeza de la mujer se encuentra abajo y sus piernas arriba, después se invierte la posición, la cabeza arriba y sus pies abajo. Justo en medio de aquel movimiento notamos que aquella mujer está sentada frente a un espejo, así es que nos damos cuenta de que la cámara filma el cuerpo “real” de la mujer y el cuerpo reflejado de ella (cuerpo virtual), una simetría inversa que sólo el espejo es capaz de hacer.

Esta escena en particular rompe con la percepción tradicional usando el espejo, generalmente el espejo coloca a la derecha lo que está a la izquierda y viceversa, sin embargo, gracias a la colocación estratégica de la cámara, se invierte también lo alto y lo bajo, mostrando un mundo con la cabeza abajo. En primera instancia, esta imagen confunde al espectador, sólo cuando la cámara se ubica en medio es cuando llegamos a la conclusión de que la mujer está frente al espejo, esta escena nos muestra el fenómeno-umbral que nos señala Umberto Eco²⁰³, es decir, un juego entre lo real y lo imaginario, entre lo imaginario y lo simbólico. El espectador a ciencia cierta no logra definir qué es lo real y qué es lo virtual, si no fuese porque en algún punto el enfoque de la cámara permite evidenciar al espejo. Estas imágenes de por sí ya ilusorias, se vuelven mucho más difusas cuando se agregan elementos como la oscuridad (sin dejar de lado que las imágenes del videoarte se presentan de mala calidad), hace que los datos sensoriales se vuelvan mucho más difíciles de interpretar y lograr una conjetura de lo percibido. La obtención de múltiples estímulos será característica principal en estas imágenes.

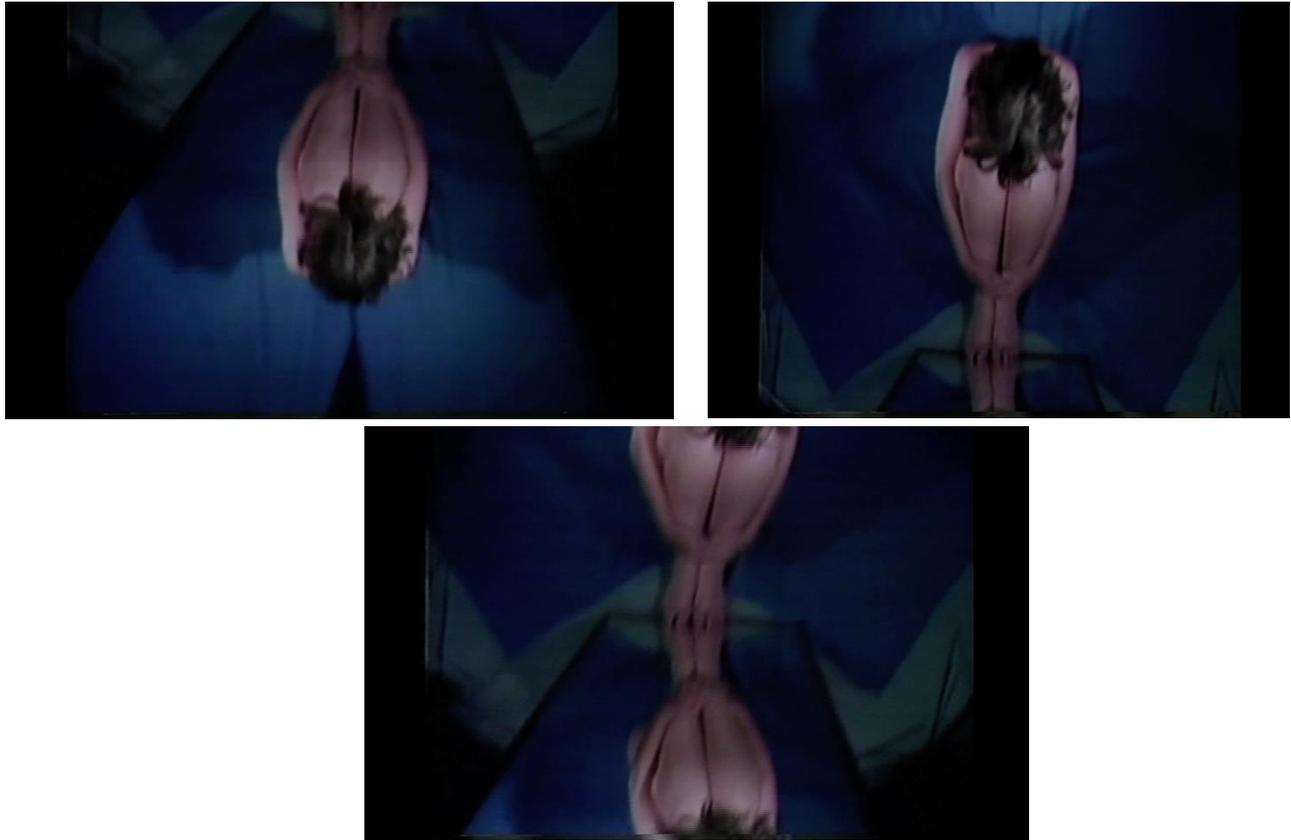
Siguiendo a Eco: “si la magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor al mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás, se trata de una experiencia única”²⁰⁴, ¿qué sucede cuando lo que se mira es un cuerpo desnudo? La intrusividad se vuelve mucho más profunda en el espectador pues la mujer no se mira al espejo, al contrario, no desea ser vista y trata de ocultar su corporeidad, es una posición incómoda para ella, posición que nos hace recordar la pintura de *Susana y los viejos* antes citada en este trabajo. El espejo como canal o como registro de la realidad, permite el paso de información, en este caso la reafirmación de un cuerpo que no desea ser visto por vergüenza, incomodidad o tristeza. Debido al ocultamiento de su rostro, no logramos leer o hacer conjeturas claras.

De cualquier modo, los espejos en esta pieza tienen un sentido interesante, intentan desdoblarse la percepción entre el objeto-sujeto (fenómeno del umbral), esta duplicación

²⁰³ Eco, Umberto (2000) De los espejos y otros ensayos. Editorial Lumen

²⁰⁴ Ibidem p.19

de estímulos también conlleva a la duplicación corpórea, eso provoca una serie de confusiones no sólo visuales sino también en no lograr identificar el “yo” y transitar en el creer ser otro. Una experiencia singular que oscila entre ubicar a quién miramos (lo real o lo virtual) y lo que tratamos de significar.

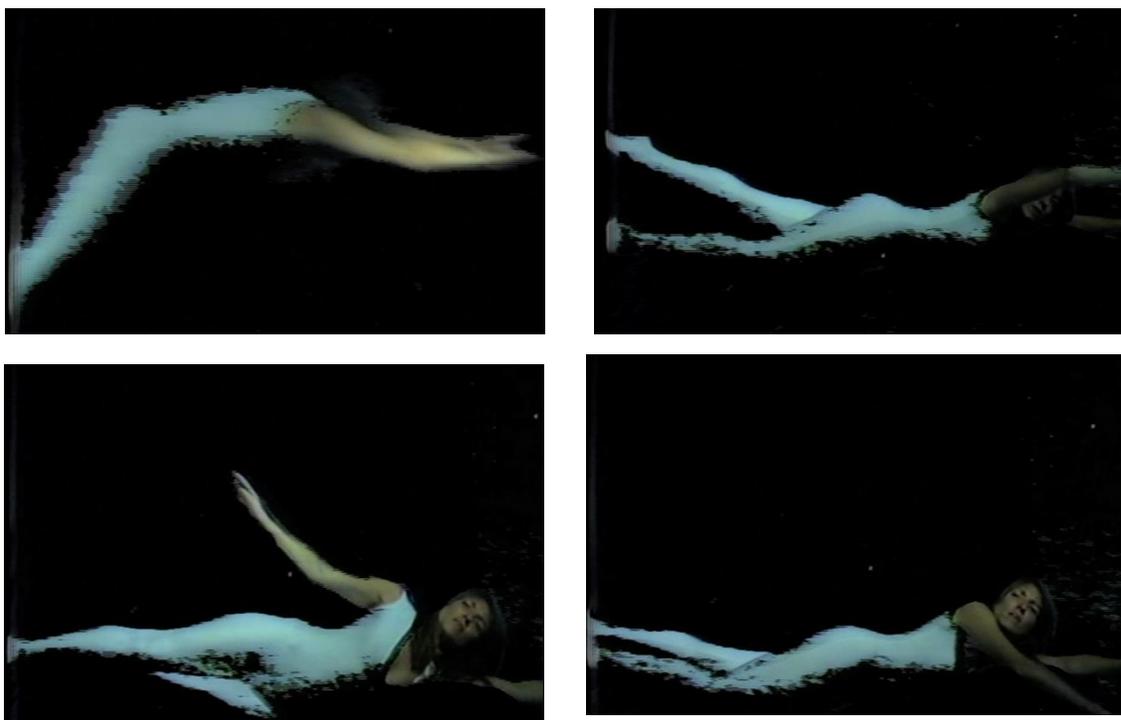


Figuras 14, 15 y 16 “*El péndulo*”. *Exoego* 8. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitzia Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales

3.2.4 Lo que no es cuerpo, se diluye

En una escena podemos ver cómo Pola se tira un clavado a un espacio vacío, después, en una posición horizontal, recostada de su lado izquierdo mirando hacia la cámara, comienza a patallar y a bracear. Esta escena nos remite a los movimientos de natación, la artista nada en un espacio indefinido, extenso y oscuro. Es interesante pensar al cuerpo en un movimiento acuático, ya Gilles Deleuze advertía que “el agua es el medio ideal para extraer de él movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las

búsquedas rítmicas”²⁰⁵. Un cuerpo acuático presenta comportamientos, sensaciones, percepciones y movimientos distintos a los terrestres, el elemento líquido ofrece desplazamientos corporales y auditivos libres, esa es la promesa perceptiva, una percepción mucho más fina, nos dirá Deleuze. Es probable que esta escena alude a la matriz, lugar donde crece y se desarrolla el feto rodeado de líquido amniótico. Pola una vez nacida, se lanza nuevamente a otra matriz, una más extensa: su nueva vida. Por tanto, esta escena en particular invita al espectador a pensar al cuerpo femenino fuera de los movimientos convencionales, un cuerpo que fluye en libertad.



Figuras 17,18,19 y 20. “Pola Weiss nadando”.

Exoego 8. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitzia Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales.

Después, se aprecia un pentágono dentro de un círculo color rosa. Estas figuras geométricas cambian de posición y de tamaño, llega el momento en que el espectador encuentra lejanas aquellas figuras, la misma impresión que causa cuando se ven

²⁰⁵ Ibidem p.118

estrellas sobre un firmamento. La videoasta, al usar el recurso del zoom, crea un “fuera de campo”, es decir, un universo sin límite visual que provoca un espacio cinematográfico que intenta trascender la existencia entre los límites del cuadro. En ese mismo juego visual y geométrico podemos percibir un monolito de color azul y verde desprendiéndose de otro cuerpo exacto a él; ahora, dos cuerpos se encuentran uno a uno para danzar sincrónicamente.

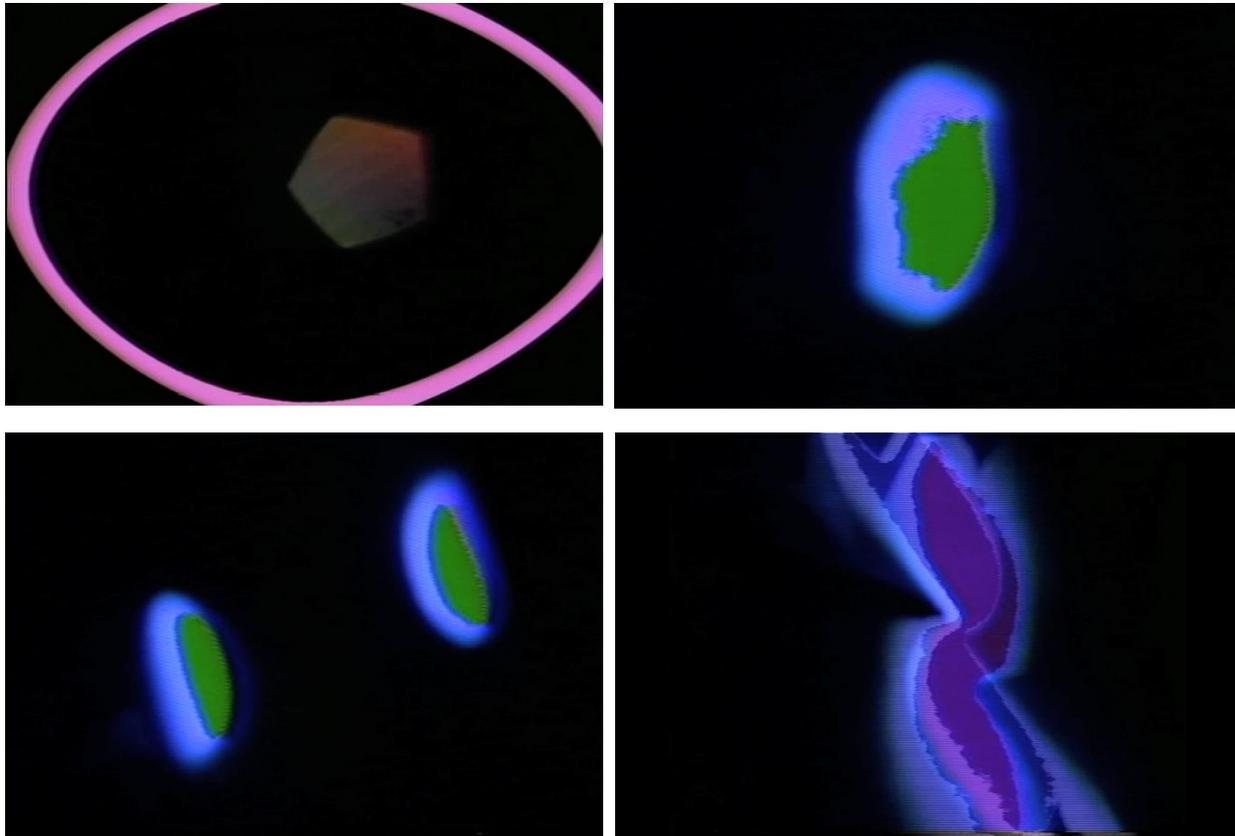
Esta estética presentada por la artista se puede considerar ambivalente, ante un realismo perceptual de la escala de planos humanistas en el cine, esta escena en particular se presenta de modo “irrealista”. El espectador experimenta la continua composición/recomposición de la imagen. Las imágenes multiplicables y heterogéneas de esta escena hacen que el espectador las aprecie e intérprete de variadas formas. Nos hace recordar el icono metafórico peirceano, imágenes con indeterminación semántica alejadas de la mimesis de lo real o representativo.

En las imágenes tituladas *“El océano o el universo”* apreciamos figuras geométricas de colores llamativos en un fondo negro. Como ya se ha mencionado, estas imágenes aparecen después de que Pola se sumerge. Se presentan aparentemente de manera inconexa y sin ninguna narración, esto claramente puede confundir al espectador, pero también logra que se realice un esfuerzo cognitivo por entender qué sucede en esa escena. Una de las posibles relaciones o conexiones que se puede percibir es cuando Pola nada y se sumerge en un océano aún más profundo. Ahora bien, el agua, elemento vital para todo ser vivo, para la artista bien puede evocar el origen de la vida. Si para las sociedades prehispánicas²⁰⁶ es un elemento sagrado, es probable que para la artista lo sea también. El agua al ser un elemento sanador y fuente de alimento se convierte en un espacio seguro y cómodo para quien se encuentra en él. Sumergirse y encontrarse en un espacio profundo y oscuro remite al mismo vientre de la madre. Pola es la que se encuentra ahí, esperando nacer. Sin embargo, como todo fluido, si se estanca, puede convertirse en fuente de contaminación y generador de

²⁰⁶ Nidia Piñeyro, « Agua y semiótica », Polis [En línea], 14 | 2006, Publicado el 08 agosto 2012, consultado el 30 abril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/polis/5116>

enfermedades. Por tanto, el agua para ser fuente de vida forzosamente tiene que moverse y fluir libremente, es decir, debe ser expansivo. Así es que en algún momento el espectador logra ver únicamente figuras en un universo (ilimitado), quizá, entre aquellos puntos pequeños se encuentre la misma artista fluyendo y propagándose, tal como el mismo *principio de multiplicidad* que el rizoma propone: en el movimiento acuático no se presenta un principio ni un fin, “siempre está siendo”, es un intermezzo.

Ante ello, podemos afirmar que estas imágenes presentan elementos para construir/descubrir sentidos, como es una imagen no representacional invita al espectador a hacer funcionar su imaginación “productora”, es decir, creativa. Y contrario al icono realista que busca recuperar o reproducir al objeto, este tipo de imágenes provoca en el espectador un esfuerzo por tratar de “comprender” qué es lo que se ve. La experiencia de ver relacionadamente, es decir, de intentar asociarlo con algo - “ver cómo”- asegura la participación de lo imaginario en la significación metafórica (asociar los dos monolitos con estrellas en un firmamento, sería el ejemplo claro que se hace en esta escena particularmente).



Figuras 21,22,23 y 24. “El océano o el universo”. *Exoego* 8. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitzia Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales.

3.2.5 Cuerpos danzantes. Una visión rizomática

En muchos géneros danzarios existe la necesidad de controlar movimientos. El entrenamiento corporal y las repeticiones rítmicas son aspectos elementales para proyectar performances artísticos impecables. En ese tenor, el mimetismo es el que prevalece dentro de una lógica binaria que intenta explicar fenómenos que tienen otra naturaleza. Una naturaleza dominada por la sincronía y armonía que en las artes han tratado de replicar. Recordemos a Simmel,²⁰⁷ en su ensayo sobre *Estética sociológica*, nos dice: “en el comienzo de todo está la simetría”. La simetría es importante para

²⁰⁷ Simmel, Georg , *El Individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura*, Península, Barcelona

comprender las variaciones estéticas, es necesario un péndulo de racionalidad y cálculo para tener una representación lo más real posible.

Sin embargo, cuando existe una saturación de orden, el cálculo, el entendimiento se establece “la necesidad estética huye de nuevo hacia su contrario y busca lo irracional, su forma externa, lo asimétrico”.²⁰⁸ Es así que aparecen cuerpos dancísticos que desean liberarse o al menos entienden al cuerpo como una multiplicidad exponencial, que permiten abrir el rango de interacción entre los cuerpos, ya que ponen en cuestión lenguajes corporales únicos y metodologías dancísticas jerarquizantes que buscan el control y perfección sobre los afectos y la experimentación. Estos cuerpos dancísticos bien podrían llamarse rizomáticos. Deleuze y Guattari nos dicen a ese respecto que: “...el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima, según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza”²⁰⁹. El o la bailarina al ya no estar regido (a) por la forma de movimientos preestablecidos, “fluye” o “fuga” sobre sus propios impulsos. Impulsos traducidos en deseos. Ya no es ni el control del otro, lo que guía su movimiento no es lo racional, sino el deseo de moverse de manera rizomática. Este movimiento puede surgir desde cualquier punto y dirigirse en cualquier dirección, sin enfocarse en una parte específica del cuerpo o del espacio:

Cualquier punto puede ser el sitio de enlace con cualquier otro, no hay un origen estratificado que organiza los vínculos. Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-mezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene el tejido la conjunción “y...y...y”²¹⁰

Por tanto, la multiplicidad y la desjerarquización provocarán inevitablemente las posibilidades corporales. Eso conduce a que el enfoque o la posición frontal sea abandonada en estas expresiones dancísticas para dejar rienda suelta a las diversas formas de proyectarse ante el mismo “yo”. Los micromovimientos (como se muestra

²⁰⁸ Ibidem. p. 329

²⁰⁹ Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). Mil mesetas-Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos p.25

²¹⁰ Ibidem p. 29

con los movimientos faciales) rompen con las estructuras fijas del cuerpo y la relación con el espacio y el tiempo.

En *Exoego 8* localizamos movimientos de naturaleza rizomática, por ejemplo, en la danza de los 7 velos, Pola baila de manera fluida, no delimitada, hace uso del espacio sin importar si la cámara logra captarla por completo. Su cuerpo “acentrado” pareciera no estar organizado por direcciones fijas, sus movimientos se desplazan entre varios puntos del escenario a través de la improvisación, lo cual hace que fluya libremente siguiendo el pulso de sus deseos. A continuación, algunos ejemplos:



Figuras 26, 27 y 28. *Exoego 8*. D.R. (1981) POLA WEISS. Bajo la autorización de los herederos de la autora: Emma Kitziá Weiss Álvarez/ Fernando Luis Mangino Lajous. Todos los Derechos Reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio, sin la autorización de los Titular de los derechos patrimoniales.

En estas imágenes constatamos lo antes mencionado. En la primera de ellas (de izquierda a derecha), Pola Weiss se desplaza hasta que la perdemos de vista, únicamente logramos percibir el velo amarillo. En su danza, el espacio es liso e ilimitado (poco importa el encuadre que bien podría ser sinónimo de limitación) y en éste, ella se desplaza improvisadamente. No es posible medir el espacio o el tiempo y tampoco son factibles los diseños de espacio o de movimiento. Así es que entendemos que el espacio liso es el flujo por el que su cuerpo se traslada sin un punto fijo, tal como la idea de rizoma establece.

Ahora, la idea artística de transitar de 7 a 8 velos no es sino una misma idea rizomática que expande y libera las posibilidades: “un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.”²¹¹ De tal modo que Pola Weiss, al usar una danza clásica que, culturalmente se asocia a la sumisión de la *male gaze*, la toma, la resignifica y la expande (al infinito). La artista toma elementos heterogéneos: la danza tradicional sumisa y la danza libre que poco o nada importa ser vistas por el espectador o la cámara. La danza “cambia de naturaleza”, creando aperturas, el cuerpo como la danza han salido de la lógica binaria.

En la segunda y tercera imagen, vemos que los movimientos corporales no son frontales, se presentan de manera aleatoria, siguiendo el pulso de la música y el deseo de moverse. Así, una vez más, poco importa la mirada del espectador. No obstante, el movimiento corporal no se traduce en desplazamiento, sino en intensidad. Notamos que la artista desnuda en el suelo se mueve dentro de un mismo eje, girando, mostrando la parte posterior y frontal de su cuerpo. Esta intensidad se puede traducir en velocidad que no está segmentada en espacios, sino más bien en un flujo de intensidades que crea puntos de fuga logrando, una vez más, un cuerpo rizomático.

Concluimos que en esta pieza la artista comprende al cuerpo femenino como espacio, no como cuerpo-objeto, sino como zona de imprecisión capaz de crear una poética propia. Esto conlleva a una transformación en la corporalidad abandonando la

²¹¹ Ibidem, p. 14

estandarización e invitando al movimiento multiplicable que interconecta rizomáticamente.

3.2.6 Poesía erótica. A modo de reflexión

Todo el paseo visual de *Exoego 8* es sobre erotismo. Líneas arriba hemos resaltado que tal erotismo no obedece a la mirada del espectador, pues presenta fugas, experimentación, movimiento y flujos libres que en muchas ocasiones escapa al ojo del espectador y del encuadre. El erotismo de Pola Weiss renuncia a todo ideario y deseo de lo establecido, así es como el juego rizomático también guarda una relación con la sexualidad. Si pensamos que el rizoma es un sistema periférico, no jerárquico y no significativo; experimentar formas alternativas -como Pola lo hace en esta pieza artística- deconstruye los discursos falocéntricos y abre paso al “devenir” de otras identidades (femeninas) que se alejan de lo tradicional.

Para Deleuze, toda actividad ocurre en la periferia: “La reconstrucción del cuerpo como Cuerpo sin órganos, el organismo del cuerpo, es inseparable de un devenir-mujer o de producción de una mujer molecular”.²¹² Mientras que el centro queda quieto. Si recordamos a Estela Serret²¹³, ella dirá que -en concordancia con Deleuze- lo periférico se ubica en lo femenino, mientras que el centro es lo masculino. Ahora bien, Deleuze²¹⁴ sostiene que lo femenino está construido como lo no masculino, esto no implica ausencia, ya que lo femenino se vuelve reterritorializado, es decir, indexado de manera rígida en otros rasgos, rasgos disciplinarios que controlan los cuerpos femeninos. Pero, además, lo femenino, por pertenecer a lo móvil, escapa a la codificación y está más allá de cualquier representación.

En esta pieza, la sexualidad sale de todo deseo masculino, es decir, es el placer femenino el que permanece y destaca en toda la pieza (gemidos, presencia corporal, movimiento, etc.). Con ello se rompe con el rol de mujer “pasiva”, por tanto, se subvierte toda convención establecida. Pola, al experimentar con su cuerpo, cambia

²¹² Deleuze y Guattari .2008. “Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia”. Barcelona: Pretextos. Edición PDF. p.278

²¹³ Serret, Estela (2011), “Hacia una redefinición de las identidades de género”, pp. 71-97, en: Géneros, Revista

²¹⁴ Stark, Hannah (2017), *Feminist Theory after Deleuze*, Bloomsbury Academic

la noción del cuerpo (femenino) y da pie a una multiplicidad de fuerzas que deliberadamente o no, borra o diluye las diferencias entre los géneros.

3.3 Arritmias corporales: La tragedia

Mi co-ra-zón (1986) es parte de la trilogía autobiográfica de Pola Weiss. Es un video de diez minutos realizado en sistema U-matic de 3/4 a color. El guión, la producción y dirección son llevados a cabo por la misma Weiss, la música es de Federico Luna. Este trabajo artístico fue presentado en varias partes del país. Inclusive hubo una instalación en la Reseña Mundial de Cine en Acapulco Guerrero. Dentro del archivo del MUAC podemos apreciar un tríptico de esta pieza con su descripción correspondiente, ahí, notamos que hay algo escrito en plumón (a manera de intervención): “Y también en el II Teatro de Río de Janeiro”, parece ser la letra de la misma videoasta. La artista también quiere decirnos que *Mi-co-ra-zón* viajó fuera del país.



Figura 29. Tríptico de Mi-co-ra-zón. Fondo Pola Weiss, Centro de Archivo y Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México

Ahora bien, esta pieza es considerada como una de las más importantes dentro de su trabajo artístico y una de las más reconocidas en el mundo. Se define a *Mi co-ra-zón* como “videoarte de la tragedia”. Pola agrega una visión artística e interconecta dos

eventos dolorosos: el terremoto del 1985 de México y el aborto que sufrió unos meses antes. Sin duda, la tragedia operó como detonante para activar la obra misma. Pero hay algo que resaltar: como todo trabajo abierto y experimental (véanse los principios de Fluxus sobre experimentación), gracias al archivo del MUAC, se sabe que la intención primera era sólo plasmar el duelo de su aborto. En la *figura 30*, la artista elabora un *storyboard* en Julio de 1985, es decir, unos meses antes del terremoto. Entonces, el sismo fue el evento que añade analógica y metafóricamente sentidos sobre la devastación territorial. Así, Pola logra entrelazar el movimiento sísmico (el territorio devastado de la ciudad de México) y la convulsión interna de su cuerpo (aborto). Con sonidos de latidos de corazón, surgen referencias sobre menstruación en la flor que gotea sangre o el aborto que sufre. En *Mi co-ra-zón* notamos electrocardiogramas y lágrimas cristalinas. Pola entra al hospital y se encuentra con la palabra "feto" escrita en una calavera de azúcar, típicamente utilizada en las ofrendas del Día de Muertos en México. A su alrededor, se entrecruzan imágenes del terremoto: estanterías derrumbadas, el sonido de ambulancias y personas ayudando a rescatar a aquellos atrapados entre los escombros, imágenes de torres desplomadas, ahí también vemos la palabra *México*. "Desastre" y "roturas" serán pues, palabras que caracterizan a esta obra. En palabras de María Elena Lucero; "en el trabajo de Pola, la visualidad desplegada tensiona elementos constitutivos del lenguaje plástico con una semántica de aflicción y muerte en la que incluía su propia experiencia".²¹⁵

²¹⁵ Lucero, Ma. Elena "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes", Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas/ Vol. 13- Núm. 1/ Enero-junio de 2018/ Bogotá D.C., Colombia p. 49

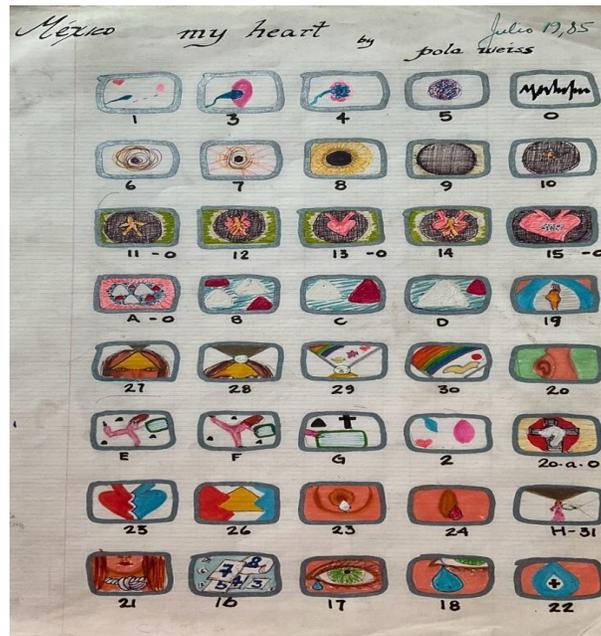


Figura 30. Fondo Pola Weiss, Centro de Archivo y Documentación Arkheia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México

A continuación, se presenta una serie de análisis sobre *Mi-co-ra-zón*. Que al igual que en la pieza anterior, el cuerpo femenino es el eje temático, presentándolo de una manera alterna al cuerpo tradicional.

Se exponen las razones de la elección de esta pieza:

- Por la recurrencia a la desnudez, a las secreciones y contorsiones a través de las cuales se fabrica un lenguaje corporal muy particular que trae a la luz todo aquello que socialmente se reprime, al tiempo que provoca repulsión y rechazo.
- La pieza pone en debate los regímenes sexuales que normalizan el comportamiento social, en especial, visibiliza cuerpos femeninos típicamente no autorizados a aparecer.
- Propone una simbiosis corporal entre lo humano y no humano (orgánico/inorgánico). La artista presenta un cuerpo protésico donde no prioriza ninguna de las partes corporales, en lugar de ello, busca encuentros y conexiones entre distintos cuerpos.
- Resignifica archivos visuales- icónicos y los potencializa en movimientos de carácter performático y transgresor.

3.3.1“Mi ojo es mi corazón”

En el mundo del cine, el ojo es órgano privilegiado que construye estructuras de visibilidad y visión, todo esto lo podemos percibir en el encuadre, plano y montaje. No es de extrañar que sea el ojo una interfaz entre el espectador y la película. Y entre tantas interconexiones, entendemos que las actividades del ver se presenten de distintas formas.

A lo largo de este trabajo se ha reflexionado sobre los regímenes escópicos. Lo visual ha dominado a la cultura moderna, y en ese sentido, lo óptico también ha salido triunfante en lo fílmico. A propósito, Elssaeser y Hagener escriben sobre aquellas críticas que se han generado alrededor del modelo cartesiano; la insistencia de separar lo ocular-cerebral con lo corporal:

(...) estos críticos lamentan que tanto la teoría del cine clásico como en la lacaniana se ponga acento en la percepción visual y especular porque de esta forma se ignora sistemáticamente el significado del cuerpo del espectador como superficie perceptiva continua y como principio organizador de la orientación espacial y temporal, también en el cine.²¹⁶

Las preocupaciones de las teorías fílmicas feministas han puesto énfasis en lo visual, recordemos que para Mulvey las imágenes del cine clásico hollywoodense responden al placer visual masculino. La mirada de la cámara hacia la acción, la mirada del espectador hacia la pantalla y las miradas que se intercambian entre los personajes en el mundo diegético logran que se reproduzcan con éxito las representaciones femeninas en el mundo "real". Entre tanto, se logra un mecanismo interesante, en la actividad del ver (como puede ser el ver una película) se percibe un campo dual, una mirada activa (siguiendo la lógica de Mulvey: la cámara, espectador y personajes) y otra pasiva (objeto observado).

No obstante, al videoarte le interesa ir más allá, también es tarea destacar que el ojo y la observación también pueden propiciar la exigencia de explorarse a sí mismo(a). El espejo (como ya lo hemos tratado con anterioridad) es objeto que nos lanza a esa actividad, que desarticula y pone a discusión los binarismos del ver: ¿hasta dónde soy

²¹⁶ Elssaeser Thomas, Hagener Malte. (2015), Introducción a la teoría del cine, UAM Ediciones, p. 124

“yo mujer” activa, hasta dónde acaba el “yo mujer” pasiva? Cabe preguntarnos además; ¿qué hay de las otras miradas? Esa mirada en la que el personaje nos mira a nosotros, los espectadores. En *Mi-co-ra-zón* vemos varias escenas-transiciones, Pola Weiss está sujetando una cámara de lente monocular apuntando hacia otra cámara o un espejo, no se sabe con precisión. Esta imagen da la impresión de que la artista filma a los espectadores y además (al tener la cara cubierta por su cabello), aparenta sólo ser un ojo que filma. Pero un ojo protésico mecánico que también percibe lo humano. Resaltamos la intención de la artista presentando un cuerpo posthumano, de esta forma, logra desnaturalizar al cuerpo creando una alianza con la tecnología. Esta imagen encarna una ambigüedad visual e introduce una estética creativa y de alguna manera Weiss nos dice que en los *tecnocuerpos* hay un desdibujamiento, es decir, una desnaturalización de los cuerpos, así es que propone una segunda naturaleza en la mediación tecnológica. En el movimiento *Fluxus* ubicamos este criterio, el de intermedia: no existe fronteras entre un medio y otro, pues en realidad, este tipo de alianza más bien intenta crear conexiones y tejidos colaborativos, inclusive alianzas que parecieran ser opuestas, las cuales logran una simbiosis corporal. De tal manera, esta imagen en particular intenta abolir los límites morfológicos convencionales.

Por otro lado, es interesante la reiteración de esta escena en toda la pieza. Recordemos a Deleuze:

“Si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra la particularidad, un extraordinario contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una variación, una eternidad contra la permanencia. En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una generalidad más profunda y más artística”²¹⁷

Así es como Pola logra, mediante la repetición, señalar una impureza en su propio lenguaje a través de una crítica hacia la representación hegemónica. En el videoarte, la alta resolución de la imagen, o un arco narrativo lógico, no son prioritarios. La

²¹⁷ Deleuze, Gilles ,1995 “Diferencia y repetición”. Anagrama. Barcelona, p. 53

repetición en el videoarte, como se observa en esta obra, socava las convenciones e introduce una disonancia en la representación.



Figura 30 “Cíclope” en *Mi-co-ra.zón*. Tomado de <https://vimeo.com/47978779>, consulta: 26 de ene. de 2024

Asimismo, la artista usa el recurso audiovisual donde puede interactuar con sus espectadores (rompimiento de la cuarta pared). Si bien es cierto que es un recurso ya utilizado por varios artistas y directores, lo singular de esta escena es que Pola no nos mira con sus ojos, sino con su cámara.

La videoasta nos mira con el corazón, cruza el afecto con el recurso de la visualidad. Eso lo podemos corroborar al escuchar una voz en off : “*mi ojo es mi corazón*”. Es la voz de Pola y serán las únicas palabras que escucharemos en esta pieza. Al romper con esta cuarta pared, deja de representarse para reconocerse como un agente de su historia. Además desea poner en evidencia la ficcionalidad o conciencia de su propia representación. Ella sabe que es vista pero también desea que sepamos (los espectadores) que también ella nos mira de manera afectiva. Romper con la cuarta pared provoca una cercanía emocional con el espectador, colocando ambos mundos al mismo nivel.

3.3.2 Cuerpos que cohabitan y danzan.

La intervención artística de Pola Weiss en esta pieza se caracteriza por situar al cuerpo femenino en una posición central, un cuerpo con agencia que marca el ritmo que conduce la dirección de nuestra mirada. Pero, además, la artista nos muestra un

cuerpo entrelazado con el exterior, con el espacio, con la arquitectura, con el otro. Entrelazar cuerpos para Pola es una metáfora de la incomodidad, cuerpos que al ser sacudidos, develan las implicaciones afectivas y materiales que en un estado de comodidad sería difícil percibirlos. En tal sentido, un cuerpo que se perturba es entender que vive afectado por el otro, la artista al mostrarse caótica pareciera decirnos que es la única forma de saberse como autónoma, pues estar cómodo implica no saber distinguir dónde termina el propio cuerpo y dónde comienza el mundo. Así es que estar incómodo es sentirse fuera de lugar, torpe e inestable. Sólo los movimientos abruptos logran tal incomodidad y Weiss no teme mostrarse vulnerable ante ello.

Entendemos que las formas cinemáticas dominantes establecen formas estandarizadas de representar cuerpos y espacios siguiendo una lógica funcional que se ajusta a narrativas con sesgos clásicos. En estas imágenes de *Mi-Co-Ra-Zón*, el cuerpo y la territorialidad se relacionan de diversas formas. La ciudad: territorio que se habita, el cuerpo: territorio, ambos se derrumban. Un movimiento sísmico real que asemeja la convulsión interna de la autora al ritmo de un corazón que se escucha, se siente... y se sufre. Ambos territorios: México y el cuerpo femenino comienzan a fracturarse. Las imágenes desdoblan tensión. Los latidos se ven, pero también se escuchan, pareciera que el sonido quisiera salir por las imágenes; el cuerpo de Pola se mueve al ritmo de taquicardias: explosión aparente. Esta pieza tiene una particular movilidad con la música (lectosigno) que sugiere libertad apoyándose en las improvisaciones, como sucede en el jazz. Pero es que así es el cuerpo, también responde a estímulos, y los estímulos jamás serán predecibles y las reacciones, aún menos.

Cada vez que la artista inserta el propio cuerpo, se establece una tensión, hay una voluntad de dotarlo de agencia. Por medio del performance utiliza herramientas caóticas e introduce la vivencia del cuerpo como una práctica de la herida, que más allá de presentarse como un cuerpo débil, produce un corte de realidad. Así pues, la estética presentada en esta pieza se acerca a los excesos afectivos que, a través del dolor, de los afectos, de las pulsiones y sensaciones, restituye para la vida la

dimensión de la muerte. Al hacer uso de fluidos (sangre) como material artístico permite develar un acto de exceso por parte de la artista. La sangre, fuente de vida y a veces símbolo innegable de muerte, brota del cuerpo de Pola como una poética de la existencia efímera. Mostrar la sangre implica transgredir, desarticular y descomponer los sentidos de los discursos tradicionales. En lugar de eso, revela lo que se descompone, degrada o muere.

De la misma manera, visibilizar el cuerpo de Pola de tal forma es presentarlo como un espacio de intersubjetividad entre quien contempla y quien se expone de manera voluntaria y consciente a ser contemplada. Ahí también reside la irrupción a la *male gaze*, ella desea ser vista, pero desde su propia mirada, huye de la representación y la trasciende por medio de la sugerencia.



Figuras 30 y 31. “Estos cuerpos que habito” en *Mi-co-ra-zón*. Tomado de <https://vimeo.com/47978779>, consulta: 30 de ene. de 2024

3.3.3 Intervención: el choque hace al pensamiento

En *Mi-co-ra-zón* apreciamos una escena de una pintura que se nos hace particularmente conocida. Se trata de la obra *Esperanza I* (1903/1904) del pintor Gustav Klimt. Sin embargo, la cara de Pola Weiss está sobrepuesta en el cuerpo de la mujer de dicha pintura. En la obra original aparece de perfil la figura de una mujer embarazada de cabellos rojos. Ella está desnuda y rodeada de lo que parece ser muecas repugnantes, una figura de la Muerte y un monstruo oscuro. En la intervención de Pola, ella dibuja cabello amarillo (alusivo al cabello rubio).

Ahora, lo interesante de la obra de Klimt es que es uno de los primeros artistas que retrata a mujeres embarazadas (véase también en *Esperanza II*). Un acto inédito, pues como ya se pudo apreciar en el primer capítulo de este trabajo, la obsesión y persistencia del arte androcéntrico por retratar a mujeres (semi o desnudas) obedece al placer escópico tanto del propio artista como de los espectadores. En cambio, a Klimt le interesaba y le fascinaba el misterio de la vida nonata.²¹⁸ Así, podemos encontrar una representación no erótica que dignifica la imagen de la mujer. Mujer que es capaz de dar vida, no es casualidad que alrededor de aquella mujer existan seres oscuros que les moleste su presencia. La Muerte se hace presente, quizá como una alusión al dolor y al riesgo de parir.

En la intervención de Weiss notamos aquello último, ella ha perdido a su bebé, de ahí la lágrima que se derrama y se refleja la intervención de *Esperanza I*. La lágrima es en realidad la desesperanza, es el mismo aborto y el sufrimiento que aquello implica. Ahora bien, si para Klimt realizar esta obra fue un hecho inigualable, para Pola y su intervención también lo es, pues en primera instancia, desea plasmar a una mujer que no sólo vive de su sexualidad con placer, sino también su maternidad, sin cargas moralistas o sacrílegas. Pensemos que la imagen de la mujer embarazada se le ha asociado con lo puro y bondadoso, desnudarse es un acto profano e impúdico.

Una vez más, Pola es transgresora, no sólo por mostrar un cuerpo desnudo, sino además por mostrar un cuerpo desnudo embarazado. Así es que la artista simbólicamente crea un choque visual. Y es aquí donde interesa reflexionar: ¿Existen imágenes que nos desborden, que nos desarticulen y nos hagan pensar de otra forma?, pues bien, para algunos estudiosos sí. Thomas Elsaesser y Malte Hagener escriben:

Estamos pensando en esos casos en que una escena específica sugiere que puede existir otro nivel de reflexividad, menos en el sentido del espejo o de una construcción de mise-en-abyme que como pura actividad cerebral, como una «virtualidad» en el sentido deleuziano. Código desconocido.²¹⁹

²¹⁸“ Estudios para las pinturas “Esperanza I” y “Esperanza II” (1902-1908)”. Google Arts & Culture. 2024. URL <https://artsandculture.google.com/incognito/story/1gWBbjqRRa4iJA?hl=es-419>

²¹⁹ Elsaesser Thomas, Hagener Malte. (2015), Introducción a la teoría del cine, UAM Ediciones, p.185

Así, esta escena en particular logra separar la imagen (famosa) y le otorga extensividad, es decir, genera un sentido metafórico. Uno muy personal, resignifica una obra conocida universalmente y la hace suya, se apropia de ella. De esta manera entendemos que esta intervención tiene además una personalidad rizomática, en ella apreciamos un criterio del rizoma deleuziano: *el principio que establece rupturas significativas*, ya que, como todo rizoma, está expuesto a fugas que apuntan a direcciones nuevas, abandonando la imitación y la semejanza entre un objeto (como sucede en el caso de la pintura de Klimt) y por extensión en el que surgen nuevos conceptos a partir de ideas primarias para desembocar en otras direcciones. En tanto, debemos recordar que las imágenes del videoarte también buscan provocar al espectador. Al final, en algunas imágenes del cine y del videoarte se hacen visibles fenómenos psíquicos, como el amor, el odio, el dolor, y por qué no, el de la locura misma.



Figura 32 y 33. “Intervención” en Mi-co-ra-zón. Tomado de <https://vimeo.com/47978779>, consulta: 30 de ene. de 2024

3.3.4 El choque también hace el cambio. Una reflexión

Esta pieza en particular posee una propuesta estética que entrelaza afectos, mientras presenta elementos centrales encarnados al cuerpo, convirtiendo la experiencia estética en proceso de afectación íntima. Es notable la exploración visual en torno a

la feminidad desde la automirada de la propia artista, los símbolos que se acuñan a lo femenino son destacables: la sangre, las flores, el cuerpo y la danza.

El movimiento se presenta arrítmico, inestable y caótico. El logro metafórico por equiparar al movimiento telúrico con un cuerpo convulso es aún más destacable, el cuerpo de la artista es un cuerpo desobediente y emocional, y, en tal perspectiva, Pola se muestra transgresora pues es ella quien decide mostrarse de una manera no tradicional y disruptora. Recordemos lo que Butler dice acerca de aquellos cuerpos desobedientes, los cuales no son sino el resultado de un “fracaso constitutivo de lo performativo”,²²⁰ es decir, entre el mandato discursivo (el “deber ser” de la estética femenina) y el efecto apropiado (comportamiento pasivo, noble, etc) hay huecos, espacios de resistencia y desobediencia - lingüística-. Es ahí donde queremos ubicar las imágenes de Mi-co-ra-zón, en un estado descolocado que permite entender al cuerpo femenino desde otro lugar, un cuerpo que abre a otras posibilidades discursivas y materiales, como diría la misma filósofa de hacer que los cuerpos importen de otro modo. Al mostrarse como mujer-bailarina, también Pola muestra una corporalidad “interfaz”, es decir, un híbrido mujer-máquina. Ante ello, podemos afirmar que la artista es una de las primeras artistas que experimentan con su propio cuerpo. Por otro lado, presentar al cuerpo desnudo en una tragedia (aborto, terremoto), impide posicionarlo como fuente de placer sexual, por el contrario, sostiene una narrativa incómoda que disloca el correlato de la feminidad dócil, pues al presentar derramamientos (sangre, movimientos, vellos púbicos) también desborda signos en el plano visual que prueba una visión muy partitular de su sexo en clave feminista. Esta pieza desconfigura la imagen hegemónica, a través del performance, ella logra hacer de su arte un arte de acción. A través de los efectos visuales logra una construcción de una retórica visual. Utilizar la danza es entender que es el lugar de la comunicación emocional que devela la intimidad/identidad de la artista.

²²⁰ Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós p.181

Conclusión: el cuerpo indisciplinado

“La sociedad penaliza la desubicación”

Gilles Deleuze

“Exteriormente cumplir un rol; interiormente no identificarse jamás”

G.I. Gurdjieff

El esfuerzo por traer cuerpos -artísticos- a la arena de lo visible responde a una urgencia epistemológica y material de nuestros tiempos. En primer orden, el cuerpo ha sido un campo que durante mucho tiempo fue ignorado y poco tratado, muchos de los trabajos (científicos/artísticos) han minimizado las implicaciones del cuerpo con el contexto exterior y uno de los propósitos de este trabajo fue indagar las razones. Enfatizamos que en el lenguaje del arte existen cuerpos vedados y prohibidos, espacios que limitan lo que puede ser o no ser dicho y lo que puede ser mostrado, así como qué cuerpos están autorizados presentarse ante otros como sujetos del discurso y cuáles no. Es así que la denuncia feminista nace: existe una cultura androcéntrica que favorece a lo masculino mientras subestima a lo femenino. La epistemología feminista da cuenta sobre la -falsa- neutralidad de la ciencia que naturaliza las relaciones de género. En tanto, los discursos biologicistas de “verdad” legitiman roles entre sexos simulando una realidad objetiva. Y los discursos no tendrían éxito si no se encarnaran en los cuerpos, es así que esta asimetría entre cuerpos femeninos y masculinos se desenvuelven performativamente de una manera natural en todos los espacios, como bien sucede en el campo artístico. Las mujeres artistas han sufrido un borrado histórico y el interés más particular de este trabajo de investigación fue traer a la luz trabajos artísticos femeninos. No obstante, conforme fue avanzando, hubo una necesidad aún mayor; esto es, subrayar que poco o nada sirve traer a la luz el quehacer artístico femenino si no existe una deconstrucción radical de los soportes teóricos y epistemológicos sobre los que se asienta la disciplina del arte. Sólo desde ahí las mujeres artistas pueden ser sujetos de conocimiento y creación.

Como se ha podido exponer, existen cuerpos que decidieron inventar estrategias que posibilitaran sortear la censura y decir de otra manera su arte. Cuerpos que aparecen como espacios de resistencia para quienes no están autorizados a tomar la palabra. Esos cuerpos indisciplinados que han decidido perpetrar una aproximación del lenguaje para después torcerlo, cuerpos que deciden hablar desde otros espacios y desde otras configuraciones. En este proceso, entendemos que “decidir/inventar” requiere de un esfuerzo material y cognitivo alterno a los regímenes que insisten en ocultar aquellas resistencias. Entender la genética de los regímenes escópicos también ha constituido un esfuerzo por dejar en claro que no sólo en el campo artístico existen pliegues o relaciones de poder, sino que el mundo de la iconografía también determina protocolos dominantes del ver, lo cual acarrea problemas de visibilidad para todas aquellas expresiones feminizadas alejadas de la cultura ocularcentrista dominante. Afirmamos que mirar no es una manera ni una forma natural de percibir la realidad, es un acto cultural y de esta suerte, lo moderno ha estado dominado por las visualidades. Así que preguntas como: ¿los demás sentidos tienen algún valor en el régimen escópico?, ¿es posible otro arte no visible?, ¿es posible crear arte visible que afecte a los demás sentidos? y ¿cómo los afectos y las emociones funcionan para ajustar unos cuerpos con otros? fueron cuestiones ejes en el desarrollo del presente trabajo de investigación.

Entonces si la mirada del otro es la que configura la semejanza y la diferencia como proceso de identificación y desidentificación desde una fidelidad tautológica de normas sociales y símbolos que nos constituye como sujetos, aquí intentamos además destacar apuntes como los de la teoría fílmica femista: la iconografía femenina en el arte y lo visual se desplaza y legitima al placer escópico masculino.

Por tanto, señalamos que existe una crisis en la imitación de la imagen que limita e imposibilita nuevas formas de imaginar a lo femenino. La pertenencia o no a ese campo de visibilidad está determinada por la capacidad de los cuerpos para performar la semejanza de manera no fallida, y si se falla, el destierro (prohibición) visual será el castigo simbólico a vivir. Recordemos lo que nos dice Judith Butler a ese respecto; aquello que somos corporalmente, es ante todo, una forma de ser para el otro y con

dureza añade: “que no soy yo misma sino sólo aquello que hicieron que los demás hicieron de mí”²²¹. Butler propone con ello torcer la forma en cómo nos presentamos, es decir, presentar el cuerpo en formas no distinguibles de tal manera que no podamos reconocernos, presentarnos de incontables maneras, presentar cuerpos que aún no han sido codificados ni regulados.

Así es como propusimos al videoarte como un medio de resistencia que rompe con la imaginería tradicional, como vehículo que disloca las representaciones tradicionales. Pensar las imágenes del videoarte como herramientas conceptuales y no como objetos de consumo, es también hacer un esfuerzo por crear nuevos regímenes de visibilidad y, por ende, nuevas formas de imaginar a lo femenino. La intención de recuperar el trabajo de Weiss responde a un esfuerzo por extraerlo de la opacidad. El cuerpo (artístico) de Pola ha sido “borrado”, situado fuera de lo visible por múltiples razones, una de ellas es por una objeción estética, es decir, existe una devaluación por la cultura artística hegemónica, su estética se alejaba de lo estéticamente apropiado.

La práctica videográfica de Pola Weiss permitió experimentar nuevas modalidades de comunicaciones dialógicas. Reivindicar al videoarte responde también al énfasis que aporta una identidad de tipo epistemológica, pues sus imágenes despliegan “saber” y brindan información estética sensible, por tal motivo nos referimos al videoarte como un medio creativo, un lenguaje, discurso y un producto estético que abre posibilidades de significación. La creación femenina del videoarte (como la de Pola Weiss) parte de la producción de sentido a partir de la provocación, acción que se asocia con el presupuesto feminista de llevar a la discusión las representaciones por medio de la realización auto-representativa. La autorepresentación vista como estrategia discursiva y tema de subjetividad femenina, la cual es una apuesta por el auto-cuerpo, es decir, la posibilidad de crear nuevas corporalidades que hablen desde lo íntimo, un cuerpo que es capaz de reflexionar sobre la sexualidad y el deseo femenino, que además permite una producción de un nuevo saber, un saber situado. El tecnocuerpo suprime los límites morfológicos convencionales que, gracias a la experimentación,

²²¹ Ibidem p.181

trae presencias alternas. El videoarte y el performance son herramientas que pueden desnaturalizar el cuerpo femenino. Pues bien, la experimentación corporal de Pola Weiss irrumpe, obstaculiza e impone su visibilidad, muestra un cuerpo capaz de subvertir espacios, contextos y relaciones, rompiendo ciertos estándares normativos del “buen comportamiento”.

Con base en lo anterior, podemos asentar que Pola Weiss confronta los mecanismos de jerarquización y dominación masculina en el campo audiovisual. A continuación se enlistan algunos puntos claves sobre cómo es que lo logra:

Experimentación formal y narrativa:

- La obra de Weiss rompe o trasciende las convenciones narrativas y estéticas del cine tradicional, debido a que en ella se incorporan elementos de la danza, el performance, así como técnicas experimentales de video, creando un lenguaje visual único que desafía las estructuras patriarcales del medio y haciendo posible una mirada alternativa del cuerpo femenino alejada de los convencionalismos estéticos.
- Mediante la fragmentación y la superposición de imágenes, Weiss creó narrativas no lineales que reflejan la complejidad y la multiplicidad de la experiencia femenina como parte de una manifestación del “ser”.

Crítica social y de género:

- Sus videos a menudo abordan temas de género, poder y violencia. El aporte de Weiss es utilizar su trabajo para criticar abiertamente, desde una mirada artística, las estructuras sociales que perpetúan la opresión y la desigualdad de género.
- El arte de Weiss es una proclama crítica sobre la posición de las mujeres en la sociedad mexicana, cuestionando y desafiando las normas patriarcales. Al explorar la identidad femenina de una manera compleja

y multifacética, Weiss desafía las representaciones estereotipadas, monolíticas y simplificadas de las mujeres.

Interdisciplinariedad:

- Weiss integra diversas disciplinas artísticas, tales como la danza, la música y la literatura, en sus diferentes vídeos. Esta mezcla de manifestaciones no solo enriquece su obra, sino que también desafía las fronteras entre diferentes formas de representar el arte.

Innovación Técnica:

- Weiss fue innovadora en el uso de la tecnología de vídeo, experimentando con efectos visuales y técnicas de edición que le permitieron crear un lenguaje visual propio. Su dominio técnico le permitió explorar nuevas formas de representar el cuerpo y la subjetividad femenina.
- El uso del videoarte en su expresión fue una forma de resistencia contra las limitaciones impuestas por las industrias del cine y la televisión, controladas predominantemente por hombres.

Del mismo modo, rescatamos sus aportes semióticos y estéticos de las piezas analizadas en este trabajo. Como es el uso de *narrativas no lineales* que desafían las estructuras narrativas convencionales al presentar historias fragmentadas y superpuestas. Este estilo rompe con la linealidad y causalidad tradicional, invitando al espectador a interpretar activamente el significado de las secuencias. Otro sería el de la *experimentación con el tiempo y el espacio*; la artista al manipular la temporalidad y espacialidad en sus videos, utilizando técnicas como la repetición y la aceleración, logró alterar la percepción del tiempo y el espacio, con lo que creó una experiencia estética que cuestiona la realidad objetiva. Un tercer elemento serían *los elementos simbólicos y metafóricos* en sus obras que aportan múltiples capas de significado, como es el uso de elementos naturales (agua y la tierra) que los asocia con la

feminidad y la regeneración, creando una conexión entre el cuerpo y la naturaleza. Como cuarto elemento, la obra de Pola Weiss presenta una *exploración del cuerpo femenino*, al exponerlo en movimiento, con ello la artista explora su potencial expresivo y liberador. La danza y el performance se convierten así en medios para expresar emociones y experiencias femeninas, desafiando las representaciones estereotipadas y objetivadoras. Y por último rescatamos el uso de la innovación tecnológica, la cual es central en su obra. Weiss utiliza efectos visuales y técnicas de edición avanzadas para la época, creando imágenes distorsionadas y abstractas que desafían la percepción convencional y ofrecen nuevas formas de ver y entender el cuerpo femenino.

Todos estos aspectos estéticos-semióticos de la obra de Pola Weiss no solo la posicionan como una innovadora en el campo del videoarte, sino que también la destacan como una artista transgresora que desafía y subvierte las normas establecidas, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la feminidad, el cuerpo y el arte. A través de estas estrategias, Pola Weiss no solo resignifica el cuerpo femenino en el campo audiovisual, sino que también confronta los mecanismos de jerarquización y dominación masculina, abriendo nuevos caminos para la representación de las mujeres en los medios visuales. A través del performance, la artista trasciende la mera representación y propone presencias que desafían los modelos corporales preestablecidos, cuestionando así los regímenes dominantes. Las obras que se estudiaron en este trabajo abordan la identidad y el género, temas que a Weiss la interpelan, y en ese sentido, el haber utilizado su propio cuerpo, así como sus experiencias personales como herramientas narrativas y de expresión, logra desafiar las expectativas culturales (régimen escópico).

Para finalizar, quisiéramos resaltar algunos puntos claves que inviten al lector a reflexionar en torno a este trabajo:

- La obra artística de Pola Weiss huye de la representación, mucha de su iconografía permite la dislocación narratológica, sus imágenes no guardan una relación directa con los objetos, sin embargo, el espectador, en un paralelismo, puede llegar a experimentar experiencias, pensamientos que pueden evocar o

no la intención de la artista, pero que sí incita a imaginar -o “forzar”- qué se está viendo, en tal sentido, las imágenes de Weiss son sugerentes. Con el trabajo de Pola entendemos que ella sólo desea poner en juego una presencia sin necesidad de proyectar una identidad emblemática porque su representación se antoja de antemano imposible, con ello, es quizá lo más cercano a la idea peirceana del icono metafórico.

- Pola cada vez que exhibe al cuerpo, establece una tensión. Su cuerpo dibuja líneas y puntos de fuga donde a veces apreciamos lo incompleto, dubitativo y situado en la falta, a veces fraccionado. Un cuerpo que senti-piensa y dialoga con el exterior, es decir, un cuerpo rizomático que converge con el espacio, con la arquitectura, pero que también es consciente de que al mismo tiempo es intervenido. Un cuerpo que aparece de antemano por su feminidad pero que no desea quedarse ahí, que se sabe recipiente de múltiples identificaciones.
- El cuerpo- movimiento es la vértebra de su trabajo artístico, no calculado pero sí en espiral. El performance (que es movimiento) crea nuevas estrategias estéticas, el cuerpo toma espacios marcados por la censura y se sitúa en un lugar de enunciación.
- Los espectadores no estamos seguros de cuál es nuestro papel en el juego que genera su obra, lo que sí sabemos es que la corporalidad de la artista no es complaciente, que es capaz de subvertir espacios y visualidades. La manera en la que aparece a cuadro no es en absoluto tradicional, rompe con todo sentido de lo que creemos que es la relacionalidad/racionalidad. Nos empuja a abandonar la -única- idea de cuerpo femenino para imaginar nuevas corporalidades. Por tanto, la artista problematiza la materia y representación de los cuerpos femeninos, que si bien puede traer incertidumbre epistemológica, también puede traer cambios significativos y dar sentido abriendo nuevas posibilidades de tratar y ver a los cuerpos.
- Por todo lo anteriormente expuesto, desde una mirada peirceana, destacamos que la obra de Pola Weiss es *creativa*, es decir, es una obra original, nueva e inteligible.

Bibliografía consultada:

- Albazu, Ontaneda Natalia (2010) "Mujeres irrepresentables. La crítica feminista a la narratividad cinematográfica clásica." Bajo Palabra. Revista de Filosofía II Época, No. 5. Universidad Complutense de Madrid.
- Aceves Sepúlveda, Gabriela (2021) Las mujeres se hacen visibles. Los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México, 1971-2011, Bonilla Distribución y Edición S.A. de C.V.,
- Alcázar, Josefina (2014). Performance. Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. Siglo XXI Editores
- Aumont, J. (1997). El ojo interminable. Barcelona: Paidós.
- Barbieri, Teresita de (1992), "Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica", pp. 147-178, en: Revista Interamericana de Sociología, VI (2-3).
- Baudrillard, Jean. (1991). La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Ed. Anagrama
- Barrena, Sara. (2015). La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Pamplona
- Berger, John. (1972). Formas de ver. Edición inglesa
- Bogue, Ronald. (2003) Deleuze on Cinema. New York and London, Ed. Routledge
- Bourdieu, Pierre (2013) El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo veintiuno editores
- Bourdieu Pierre, (2000) La dominación masculina, Ed. Anagrama, [Bourdieu Pierre - La Dominación Masculina \(unam.mx\)](#)
- Buonaventura, W. (1998). Serpent of the Nile. Women and Dance in the Arab World. Londres: Saqi Books.
- Bracamonte Ocaña, Mario Alberto. "Estructuras narrativas del videoarte". El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales, [S.l.], n. 11, ene. 2020. ISSN 2448-6949. Disponible en: <<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/12803>>. Fecha de acceso: 21 abr. 2022 doc: <https://doi.org/10.36677/eot.v0i11.12803>.
- Braidotti, Rosi. (2022) .Feminismo posthumano. Editorial Gedisa
- Butler, Judith, (2002).Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo, (1era. Edición) Buenos Aires, Paidós
- Cangi, Adrián.(2008) "Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino." Revista hambre (septiembre 2013). Texto publicado en Historia crítica del video argentino, Jorge La Ferla (comp), Buenos Aires, Malba/ Fundación Telefónica
- Cedillo, Priscila. (2019) Capítulo. *El género en clave sensorio-afectiva. Aportes de la sociología disposicional y los estudios sobre percepción*. En "Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género". Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, México
- Chadwick, W., Mayorga Susan. Las mujeres y el arte. Debate Feminista. Vol. 7 (marzo 1993) . pp.257-266. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG), Universidad Nacional Autónoma de México
- Chao, Luis Daniel. (2012) La visibilidad mediática de los soldados argentinos durante la Guerra de Malvinas en los diarios correntinos Época y el Litoral, en De prácticas y discursos/ Universidad Nacional del Noroeste/ Centro de estudios Sociales
- Colman, Felicity. (2011) Deleuze and Cinema. The Film concepts. Oxford-New York. Ed. Berg
- Contreras, María José. (2012) Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. Cátedra de Artes N. 12

- De Lauretis, Teresa. (1987) "Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista." En *Technologies of Gender. Essays on Theory Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- De Lauretis, Teresa (1989). *La tecnología del género*. London, Macmillan Press
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismos, Semiótica, Cine*
- De Lauretis, Teresa (1994) *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press
- Deleuze, Gilles (1983) *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ediciones Paidós Barcelona- Buenos Aires-México
- Deleuze, Gilles. (1985). *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ed. Paidós Comunicación
- Deleuze, Gilles, (1995) *Diferencia y repetición*. Anagrama. Barcelona
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas-Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos
- Deleuze, G., Guattari, F. (2009). *Rizoma*. Editorial Fontamara
- Didi- Huberman, Georges. (2012) *.Arde la imagen*, Ediciones Ve S.A. de C.V
- Dubois, Philippe (2001) *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires. Libros Rojas. Selección "Video y teoría de las imágenes "en *Medios Expresivos 2*, Cátedra Feller. Diseño Gráfico, FADU/UBA
- Eco, Umberto (2000) *De los espejos y otros ensayos*. Editorial Lumen
- Elsaesser Thomas, Hagener Malte. (2015), *Introducción a la teoría del cine*, UAM Ediciones
- Escobedo, C. T. *Historiografía del videoarte en México a través de tres décadas de producción* (Tesis Doctoral, Universidad de León). pp. 65 Disponible en: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5897/Tesis%20de%20Teolinda%20Escobedo.pdf;jsessionid=73FBB5D3A84C4A8C20C1A2D95C3CE153?sequence=1>
- Friedman Ken, Smith Owen, Sawchyn Lauren (2016). Traducción por Bibiana Padilla y Alejandro Espinoza. "Cuadernos de ejercicios. Eventos, acciones y performances." Fundación JUMEX Arte Contemporáneo
- Foucault, Michel. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores,
- García Espinosa, Julio (1996). *Por un cine imperfecto*, en *La doble moral del cine*, Madrid, Ollero y Ramos
- Garbayo Maetzu, Maite (2016) *Cuerpos que aparecen. Performance y Feminismos en el tardofranquismo*. Editorial. Connni
- Galuppo, Gustavo. *Frente al vacío, espacios y gestos del videoarte*. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1328/1111>
- Gesualdo, Silvana. (2022) "¿Cómo llegaron a ser artistas las mujeres en diferentes periodos en México? "En (Re) Generando...Narrativas e imaginarios. *Mujeres en diálogo*. Museo Kaluz, México
- Giunta, A. "Feminist Disruptions in Mexican Art", 1975-1987. *Artelogie*, 2013, Disponible en: *Artelogie (in2p3.fr)*
- Gombrich. E.H (1995) "Historia del Arte", Conaculta, Ed. Diana, México
- Harding, Sandra (1990) ¿Existe un método feminista? En "Debates en torno a una metodología feminista. "Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Nacional Autónoma de México
- Haraway, Donna (1984). *Manifiesto Cyborg. El sueño irónico del lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*"
- Hernández, A. Murphy, B., Torres E., (2014) "Weiss, P. Pola Weiss. *La Tv t ve- TV Sees You*". (1ª. edición). MUAC- UNAM Editorial.
- Hupert, Pablo. (2015) *Lo imaginal y la expresión: entre la conexión y el encuentro*"
- Kaplan, Ann (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid Cátedra,

- Lamas, Marta (2016), *Género* (pp. 155-170), en: Hortensia Moreno y Eva Alcántara (Coord.), *Conceptos clave en los estudios de género*, Distrito Federal, PUEG-UNAM
- Lachino, Ahyde. (2012) "Videodanza: de la escena a la práctica". Difusión cultural UNAM
- Lucero, M. (2018) "Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes". Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas /Volumen 12- Núm. 1. /enero-junio
- López Suárez, Mercedes. (2012) "Artemisa Gentilesch, pintora. Del abismo a la superación. Roma 1593, Nápoles 1651", *Revista Melibea* Vol. 6, pp. 79-92, Universidad Nacional del Cuyo/ Universidad del Aconcagua
- Maeztu, Garbayo Maité, *Cuerpo-cámara-ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de Pola Weiss.*
- Maeztu, Garbayo Maité, *Cuerpo, cámara-ojo: presencia e intersubjetividad en el trabajo de Pola Weiss.*
- Mahammadi Shirmahaleh, Shekoufeh (2016) "Sintiendo la palabra. Contextos lingüísticos y literarios del icono metafórico", Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas
- Mayayo, Patricia. (2003) "Historia de mujeres, historia del arte". Ensayos Arte Cátedra, Ediciones Cátedra, 1era edición, Madrid
- Margulis, Lynn. (2002) "Planeta simbiótico. Un nuevo punto de vista sobre la evolución". Editorial Debate
- Moreno, Adriana Marcela. (2017). *Visualidad y técnica: consideraciones sobre audiovisual amateur, dispositivos y vida cotidiana.* El ornitorrinco Tachado (en línea), (fecha de consulta 23 de julio de 2023
- Muñiz, Elsa (2015). *Heurísticas del cuerpo. Una mirada desde América Latina.* UAM Xochimilco
- Nochlin Linda. "Why have there no great women artists" Disponible en: https://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf
- Palop, Pérez, Violenta. (2016). "De la figura como representación como objeto de representación a la mujer como artista." Facultad de Belles Arts. de Sant Carles, Universitat Politècnica de Valencia
- Papich, Ariel. (2019) "Arte de Los Nuevos Medios. Un cambio de paradigma en la concepción del arte." Tesina de grado correspondiente a la carrera de Bellas Artes con especialización en Arte Tecnológico, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Bellas Artes
- Pech, C. "Género, representación y nuevas tecnologías: mujeres y video en México", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* vol. 48 no. 197, México may/ago. 2006 Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182006000200095
- Peirce, C. Sanders, (1974) "La ciencia de la semiótica", Buenos Aires, Nueva Visión
- Pisters, Patricia. (2003) "The Matrix of visual culture. Working with Deleuze in film theory." Stanford University Press
- Rodríguez Tovar, Sara Elena. "Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio." *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano.* Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, pp. 103-13. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019.
- Roncillo, Sergio. (2005) "*El video(arte) o el grado Lego de la imagen, en Signo y Pensamiento*", vol. XXIV, núm.47, julio-diciembre, pp. 135-149, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia
- Roncillo Dow, Sergio, (2015) "Video, videoarte, iconoclasmo", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 8, núm. 1, enero-junio, pp. 103-125, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

- Rose, Gillian. 2019. "Metodologías Visuales." Translated by Isabel Garnelo. N.p.: DISSET EDICION
- Rosseti Ricapito, Laura," (2011) "Videoarte: herencia histórica. Del cine experimental al arte total". Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco
- Simmel, Georg , "El Individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura", Península, Barcelona
- Schiebinger, Londa (2004), *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna. Introducción* pp. 11-23 y Capítulo 7, *Más abajo de la piel: la búsqueda científica de la diferencia sexual*, pp. 275-306, Madrid: Ediciones Cátedra
- Salcido, Miroslava (2019). Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento, Secretaría de Cultura. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- Stark, Hannah (2017), *Feminist Theory after Deleuze*, Bloomsbury Academic
- Steyerl, Hito (2014) Los condenados de la pantalla. Caja negra, 1a ed. Buenos Aires
- T. Garb, Sister of the Brush Women's Artist Culture in Late Nineteenth Century Paris, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994
- Tena Medialdea, María Teresa. (2008) "Salomanía": la construcción imaginaria de la danza oriental. Universidad de Valencia. En Extravío. Revista electrónica de literatura comparada 3 ISSN: 1886-4902 <http://www.uv.es/extravio>
- Torrent, Esclapés, Rosalía. El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres pp. (1989, 1985)
- Torrente Prieto, Santiago, "La Sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte." para consulta: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n52/n52a02.pdf>
- Serret, Estela (2011), Hacia una redefinición de las identidades de género, pp. 71-97, en: Géneros, Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género
- Vadillo, Rodríguez, Marisa. (2009) La deconstrucción del cuerpo femenino: el no lugar en el arte. Depto. De Dibujo, Universidad de Sevilla
- Zecchi, Barbara. (2014). La pantalla sexuada. Ediciones Cátedra, Madrid.